

24. OCT. 1960

47^{me} ANNÉE

UNIVERSITY
COLLEGE
LONDON

APR
NOT REISSUED
N° 357
Kiley

CAHIERS DU SUD

THIS CURRENT PAPER
BORROWED OVER THE
LIBRARY

SOMMAIRE

RÉFLEXIONS SUR CHATEAUBRIAND

- JULIEN GRACQ Il y a dans le parallèle...
RAYMOND LEBÈGUE Le révélateur de l'Amérique
PIERRE CLARAC Chateaubriand, Béranger
et Hortense Allart
H. LE SAVOUREUX Chateaubriand amoureux
G. DE BERTIER DE SAUVIGNY Le diplomate et
l'homme d'état
H. LE S. Le secret de Chateaubriand
RAYMOND JEAN « Chateaubriand ou rien »

- GUILLEVIC De ma mort
LUC-ANDRÉ MARCEL Sur J.-S. Bach
JANINE MITAUD Le Visage
JEAN LAUDE Le mur bleu
JEAN MALRIEU Doubles feux
ANDRÉ MIGUEL Poèmes
LUISA-MERCÉDÈS LEVINSON La Clairière

ESSAI

- BERNARD DORT Le personnage Brechtien

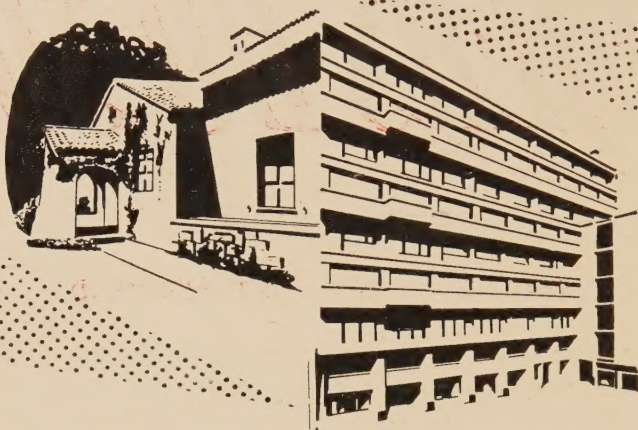
CHRONIQUES

par LÉON-GABRIEL GROS, PIERRE GUERRE, EMILIE NOULET

Les Livres — Notes



LA PLUS IMPORTANTE ORGANISATION
FRANÇAISE DE CONSTRUCTION PRIVÉE



LA SAVOISIENNE

SOCIÉTÉ ANONYME AU CAPITAL DE 427.500.000 FRANCS

32, LA CANEBIÈRE . MARSEILLE . CO. 27-06 - 27-24 - 66-14

construit et livre

EN PROVENCE DES APPARTEMENTS
DE 3 A 8 PIÈCES AVEC TOUT LE CONFORT
MODERNE ET TOUTES LES POSSIBILITÉS DE CRÉDIT

PRÊTS CRÉDIT FONCIER • PRIME A LA CONSTRUCTION • LOI LOUCHEUR
RENSEIGNEMENTS ET DEVIS GRATUITS

PLUS DE 2.600 RÉFÉRENCES DANS LA RÉGION



RÉFLEXIONS
SUR
CHATEAUBRIAND

On remarquera, dans l'ensemble qui suit, la présence de quelques-uns parmi les principaux membres de la Société Chateaubriand. Nous avons pensé - et notre collaboratrice M^{me} Lila Maurice-Amour, secrétaire de cette société l'a cru de même - que notre fronton *Réflexions sur Chateaubriand* élargirait ses perspectives en faisant état de leurs vues personnelles. Nous remercions ces connaisseurs éminents que sont MM. Raymond Lebègue, Pierre Clarac, Bertier de Sauvigny, et le Président de la Société Chateaubriand, M. le Docteur Henri Le Savoureur, de leur empressement à être des nôtres pour apporter leurs commentaires aux thèmes évoqués dans la belle ouverture de Julien Gracq.

JULIEN GRACQ

Il y a, dans le parallèle souvent moqué de Chateaubriand et de Napoléon, parallèle qu'on voit courir parfois comme un filigrane à travers les *Mémoires*, un élément de ressemblance au moins où rien n'est forcé : l'isolement - éclatant, immédiat - dans la supériorité. Dès que Chateaubriand paraît, sur son terrain il est seul. Sitôt le *Génie du Christianisme*, qui fait le désert autour de lui d'un coup, il a de la gloire la part volumineuse, monumentale, administrée, qui tient à l'appui d'un parti omniprésent et considérable : après 1800, l'Europe, c'est la France, et le catholicisme français du *Dieu sensible au cœur*, dans la mesure où il reverdit sur une terre brûlée, c'est presque Chateaubriand ; s'il voyage, pas un curé de campagne, on l'entrevoit à lire les *Mémoires*, qui n'accoure à l'entrée de son village lui présenter aussitôt le pain et le sel ⁽¹⁾. Et plus encore il en a la part noble, la part secrète : toute la somme - parcimonieuse - de poésie impartie à sa génération, pendant vingt-cinq ans c'est lui qui la dispense. Seul, et intégralement. Tout, dans cette carrière, est acquis du premier coup, et pour toujours : nul besoin de tenir le public en haleine, nulle contrainte de *fournisseur* ; après les *Martyrs*, il tire le rideau, et passe à d'autres exercices. Ce beau soleil est peut-être noir, mais il n'a pas connu d'ombre portée. Quand il sentira plus tard - très tard, et puis il était ministre - monter auprès de la sienne la jeune gloire de Lamartine, de Hugo, on devine que ses vanités s'étaient cuirassées déjà de cette carapace qu'on voit aux pierres longuement rôties sous le soleil du Sahara, et qu'on appelle la *patine désertique* ; il n'en a pas senti l'aiguillon. Sa couvée... Cas singulier, de plus de conséquence qu'on ne croit, d'un *cavalier seul* presque sans exemple dans la littérature moderne : voici un écrivain, un poète sans confrères (Mme de Staël - ce testament d'une puissance tombée en quenouille, celle des salons philosophi-

(1) « Partout où je vais, parmi les chrétiens, les curés m'arrivent, ensuite les mères m'amènent leurs enfants, ceux-ci me récitent mon chapitre sur la *première communion*. Puis se présentent des personnes malheureuses, qui me disent le bien que j'ai eu le bonheur de leur faire. Mon passage dans une ville catholique est annoncé comme celui d'un missionnaire et d'un médecin ». *Mémoires* t. I p. 937. Ed. Pléiade).

ques - songeons que sous Napoléon c'était à peine la France; plutôt l'antenne vers la France de l'*intelligentsia* libérale d'Europe Centrale: Coppet est une espèce de Berlin-Ouest). Les supériorités avec lesquelles il se confronte sont par nécessité toutes d'un autre ordre, et dans cet ordre moins discutées encore que la sienne propre: la Beauté, le Pouvoir - Madame Récamier, Napoléon. Les *Mémoires* remâchent ses longues rancunes contre les Bourbons, contre Talleyrand, contre Villèle, contre Polignac: de rivalités littéraires, point. On ne trouve dans les *Mémoires* qu'un court accès d'humeur confraternelle: Byron. Noble, abondant en femmes, poète pourvu d'une gloire non moins volumineuse que la sienne, celui-là tout de même chassait sur son terrain; aussi de l'attaquer sur la morale, sujet sur lequel René à l'occasion ne plaisante pas. Il y a chez Chateaubriand, cet écrivain revenu camper tout seul dans l'énorme France impériale comme dans un palais démenagé - lui si bien fait pourtant pour les escopettes du maquis littéraire, pour les gentilleses de confrère - un bâillement illustre dont on imagine qu'il tient parfois la place de quelque chose comme le Bloc-Notes de M. François Mauriac. Il n'a pas connu la république des Lettres: il en a vécu l'Empire, désert et ennuyeux. Essayons de nous représenter cette aventure singulière, cette situation presque impensable en France: un écrivain qui sent le vide autour de lui.

Et pas seulement dans les rangs de la littérature. Des deux grandes saignées qu'a connues la France: 1792-1815 et 1914-1918, il s'est trouvé que la seconde (et puis c'était une victoire, et qui laissait les assises sociales apparemment intactes) a été masquée littérairement par une floraison dessaisonnée, imprévisible, d'écrivains nouveaux. Il n'y a pas eu d'expression littéraire à cette anémie pernicieuse: sur le plan de l'art, elle correspond plutôt à un trop plein d'être; l'histoire de la littérature, on le sait, a de ces façons cavalières de *passer*. Mais, au tournant du XIX^e siècle, tout était fait pour ne masquer en rien la conscience aiguë de cette hémorragie: le retournement brutal après l'énorme effort, la société comme un champ sous la grêle, l'arrachement de l'exil. Rien de moins triomphant, au fond, quoiqu'on en ait pu dire, que la contre-révolution de 1814: toute la Restauration, dans la conscience de son sursis précaire, porte les couleurs du demi-deuil; le seul monument qu'elle ait élevé est un ossuaire. L'intervalle qui sépare 1814 des Cent Jours, à travers les *Mémoires*, fait l'effet d'un long service funèbre; toute la littérature de la Restauration - littérature de nobles, rescapés à terme, qu'on appelle le romantisme français - a senti sur le front, sans pouvoir l'oublier, le vent du gouffre: elle en garde cet accent incurable de dolorisme, ce sentiment du « ver rongeur » qui fait de tous ses thèmes, si différents de ceux du romantisme allemand, des thèmes du *lâcher prise*: la mort, l'isolement, l'écroulement des empires, la fuite du temps, le déclin de l'amour. Pour retrouver plus tard cette voix

blanche, qui est celle des grosses pertes de sang, cette pâleur au front, ces frissons de feuille morte, cet accent de religiosité frileuse, erratique, automnale, la littérature de la révolution russe attendra jusqu'au *Docteur Jivago*. La France de la Révolution et de l'Empire, elle, a trouvé sur le champ une voix pour ce *spleen*, comme on dit si bien, pour ce viscère endommagé où ne se reforment que mal les globules rouges, et cette voix c'est celle de René. Chateaubriand, ce n'est pas le sacristain qui nettoie la cathédrale gothique, l'exotisme des savanes, la grande nature fermée qui se rouvre, ou la cime indéterminée des forêts; c'est le poète inoubliable des relevailles chancelantes et du sang perdu d'un monde accouché. Cette voix, qui clame à travers les deux mille pages des *Mémoires* que le Grand Pan est mort, et dont l'Empire Romain finissant n'a pas connu le timbre unique - l'écho ample de palais vide et de planète démeublée - c'est celle des grandes mises au tombeau de l'Histoire.

Dans les années où Chateaubriand rédige ses souvenirs, Balzac écrit la Comédie Humaine. Le même monde est sous leur regard. Il se trouve que je viens de refermer un roman de Balzac et que, voulant écrire ce texte, je rouvre les *Mémoires*. Quelle soudaine, quelle extraordinaire *décompression d'être* ! D'un côté un monde compact, un dégagement d'énergie presque démentiel, - de l'autre, un étrange univers lacunaire, qui dérive peu à peu vers la nuit, troué de ces longues déchirures intercalaires qu'on voit aux nuages du couchant, morcelé par les grands effondrements du souvenir. Un monde surtout où tout ce qui est - ligne après ligne, page après page - se voit contesté, mordu au cœur par ce qui a été. Le mouvement de l'imagination de Chateaubriand est toujours commandé par la même pente : sur toute scène, sur tout paysage, sur tout haut lieu affectif qu'elle se propose, elle fait glisser successivement, comme autant de *négatifs*, une, puis deux, trois, quatre lames superposées aux couleurs du souvenir, - et, comme quand on fait tourner rapidement un disque peint aux couleurs du spectre, elle obtient par cette rapide superposition tonale une espèce d'annulation qui reste vibrante, un *blanc* tout frangé d'une subtile irisation marginale qui est la couleur du temps propre aux *Mémoires*, et qui fait d'elles et de la *Vie de Rancé* le plus chatoyant hymne à l'impermanence qui soit dans notre littérature.

« Parvenu à la grève, je vis une mer calme, que ne ridait pas le plus petit souffle; la lame, mince comme une gaze, se déroulait sur le sablon sans bruit et sans écume. Un ciel émerveillable, tout resplendissant de constellations, couronnait ma tête. Le croissant de la lune s'abaissa bientôt et se cacha derrière une montagne. Il n'y avait dans le golfe qu'une seule barque à l'ancre, et deux bateaux; à gauche on apercevait le phare d'Antibes, à droite les îles de Lérins; devant moi, la haute mer s'ouvrait au midi vers cette Rome, où Bonaparte m'avait d'abord envoyé.

« Les îles de Lérins, aujourd'hui îles Sainte-Marguerite, reçurent autrefois quelques chrétiens fuyant devant les Barbares. Saint Honorat, venant de Hongrie, aborda l'un de ces écueils : il monta sur un palmier, fit le signe de la croix, tous les serpents expirèrent, c'est-à-dire le paganisme disparut, et la nouvelle civilisation naquit dans l'Occident.

« Quatorze cents ans après, Bonaparte vint terminer cette civilisation dans les lieux où le saint l'avait commencée. Le dernier solitaire de ces laures fut le Masque de Fer, si le Masque de Fer est une réalité. Du silence du golfe Juan, de la paix des îles aux anciens anachorètes, sortit le bruit de Waterloo, qui traversa l'Atlantique, et vint expirer à Sainte-Hélène.

« Entre les souvenirs de deux sociétés, entre un monde éteint et un monde prêt à s'éteindre, la nuit, au bord abandonné de ces marines, on peut supposer ce que je sentis. Je quittai la plage dans une espèce de consternation religieuse, laissant le flot passer et repasser, sans l'effacer, sur la trace de l'avant dernier pas de Napoléon.

« A la fin de chaque grande époque, on entend quelque voix dolente des regrets du passé, et qui sonne le *couvre feu* : ainsi gémirent ceux qui virent disparaître Charlemagne, Saint Louis, François 1^{er}, Henri IV et Louis XIV. Que ne pourrais-je pas dire à mon tour, témoin oculaire que je suis de deux ou trois mondes écoulés ? Quand on a rencontré comme moi Washington et Bonaparte, que reste-t-il à regarder derrière la charrue du Cincinnatus américain et la tombe de Sainte-Hélène ? Pourquoi ai-je survécu au siècle et aux hommes à qui j'appartenais par la date de ma vie ? Pourquoi ne suis-je pas tombé avec mes contemporains, les derniers d'une race épuisée ? Pourquoi suis-je demeuré seul à chercher leurs os dans les ténèbres et la poussière d'une catacombe remplie ? Je me décourage de durer. Ah ! si du moins j'avais l'insouciance d'un de ces vieux Arabes de rivage, que j'ai rencontrés en Afrique ? Assis les jambes croisées sur une petite natte de corde, la tête enveloppée dans leur burnous, ils perdent leurs dernières heures à suivre des yeux, parmi l'azur du ciel, le beau phénicoptère qui vole le long des ruines de Carthage ; bercés du murmure de la vague, ils entr'oublient leur existence et chantent à voix basse une chanson de la mer : ils vont mourir » (2).

Tout le mouvement des *Mémoires* est là *in nuce*. Ce qui frappe dans ce parfait coucher de soleil romantique, ce n'est pas tellement l'irruption neuve de l'histoire comme dimension souffrante, inguérissable, de la sensibilité, par où les *Mémoires* ouvrent véritablement les temps modernes de la littérature ; c'est son usage, propre à Chateaubriand, comme outil privilégié de la délectation morose, c'est ce monde réduit sous

(2) *Mémoires* t. I, p. 1.032.

le regard à une pure transparence rêveuse, laminé entre ce qui a été et ce qui va être dans une formidable pince de néant.

Quand on arrive à Combourg par la route de Dol, on découvre toujours, comme dans les *Mémoires* : « une vallée au fond de laquelle s'élève, non loin d'un étang, la flèche de l'église d'une bourgade. A l'extrémité occidentale de cette bourgade, les tours d'un château féodal montent dans une futaie ». Tout autour de ce site sans caractère et sans beauté, que la Bretagne répète cent fois, s'étend le retranchement rural essentiel, la secrète campagne embastillée, touffue et sourde, le *plessis* morose de la France, le Bocage, qui est à une campagne ce que le cloître est à une maison, et que ne peut aimer qu'une âme née à l'ombre. Quand j'y passai pour la première fois, c'était par une journée grise et brumeuse de la fin de septembre ; les lourds ombrages qui voguent sur l'immense pelouse perdaient déjà leurs feuilles ; il n'y avait personne. Le pire pressentiment de l'hivernage suintait de la glabre façade claquemurée, rencoignée entre ses tours, de l'énorme perron désert où cascadaient les feuilles mortes ; la chaussée de l'étang plombé était celle de Roderick Usher, et le château tout entier était lui-même la phrase de Poë qui à douze ans m'ouvrait les portes : « C'était pourtant dans cet habitacle de mélancolie... ». Cette année, sous le soleil de juillet, les promeneurs affluent ; du haut des créneaux la pelouse rôtie est une garden-party de robes claires. Visité, le château déçoit : on trouve qu'il a grand air et peu de consistance ; c'est comme une armure de théâtre autour d'un nain : l'écu et le perron énorme, les tours qui mangent la courtine, les toits pointus, les mâchicoulis rognent chichement sur l'espace habitable. Les signes extérieurs de la haute époque, plutôt que son âme, sont là, plus grands que nature, très affichés : il y a je ne sais quoi du parvenu gothique. Les pièces, refaites mesquinement au siècle dernier, sont une peinturlure féodale en diable, dans le goût à peu près que Guillaume II a déployé aux murs du Haut Kœnigsbourg : ce ne sont qu'écus et astragales, pommes de pin et fleurs de lis - presque autant que dans le premier chapitre des *Mémoires*, où nous lisons Chateaubriand, comme faisait Louis XVIII « un peu en diagonale ». Il n'est guère retourné à Combourg : le conseil est bon. Il est parti d'ici, « laissant les figures de famille » - son mot, c'est celui de Cagliostro à ses juges : « Je suis noble - et voyageur ». L'odeur sauvage du nid de hobereaux, la longue imprégnation de la bauge féodale, tout cela s'évapore aux doigts qui viennent de feuilleter les premières pages des *Mémoires* : reste cette bâtisse glaciale et intacte, ce morceau de Carcassonne bien conservé, et les frondaisons admirables qui reverdissent. « Tout a changé en Bretagne, hormis les vagues, qui changent toujours ».

Où le cherchons-nous aujourd'hui ? Si l'essentiel pour un homme, comme le dit à peu près Malraux, consiste à réduire au minimum sa part de comédie, convenons que

Chateaubriand est loin de compte. Une demi-douzaine d'emplois variés, qui ressortissent presque du répertoire par on ne sait quoi de souligné à plaisir, donnent à plus d'un endroit au soliloque des *Mémoires* un aspect de numéro à transformations dont la vivacité, le rendu allègre, le clin d'œil inimitable au spectateur sont presque ceux de la comédie italienne. Il y a le patelinage de vanité - insupportable - justiciable à tout coup du mot de Sainte-Beuve : « Le chat lascif, qui veut qu'on le caresse maintenant à rebrousse-poil ! ».

« Ah ! Que n'ai-je suivi le conseil de ma sœur ! Pourquoi ai-je continué d'écrire ? Mes écrits de moins dans mon siècle, y aurait-il eu quelque chose de changé aux événements et à l'esprit de ce siècle ? »

Il y a le fanfaron de compétence, qui souligne encore l'achèvement de sa performance du traditionnel *Et voilà le travail*.

« D'abord vous remarquerez que j'ai l'œil à tout, que je m'occupe de Reschid Pacha et de M. de Blacas, que je défends contre tout venant mes privilèges et mes droits d'ambassadeur, que je suis cauteleux, faux (éminente qualité !) fin jusque là que M. de Funchal, dans une position équivoque, m'ayant écrit, je ne lui réponds point, mais que je vais le voir par une politesse astucieuse, afin qu'il ne puisse montrer une ligne de moi et néanmoins qu'il soit satisfait. Pas un mot imprudent à reprendre dans mes conversations avec les cardinaux Bernetti et Albani, les deux secrétaires d'Etat ; rien ne m'échappe, je descends aux plus petits détails... De là montant plus haut et arrivant à la grande diplomatie, je prends sur moi de donner l'exclusion à un cardinal... Si un *carbonaro* remue, je le sais, et je juge du plus ou moins de vérité de la conspiration - si un abbé intrigue, je le sais, et je déjoue les plans que l'on avait formés pour éloigner les cardinaux de l'ambassadeur de France. Etes-vous content ? Est-ce là un homme qui sait son métier ? Eh bien ! voyez-vous, je brochais cette besogne diplomatique comme le premier ambassadeur venu, sans qu'il m'en coûtât une idée, de même qu'un niais de paysan de la Basse-Normandie fait des chausses en gardant ses moutons : mes moutons à moi étaient mes songes » (3).

Il y a le féal saugrenu de la déconfiture, l'homme-lige des rois, mais qui les préfère tombés (Charles X en a su quelque chose), jusqu'à leur savonner prestement la planche à bascule, à seule fin de leur montrer quels trésors de fidélité et de prud'homie il leur gardait, après. Il y a - type que notre époque réactualise de plus d'une façon, mais qui est sa création propre - le *réactionnaire de charme*, qui, ayant placardé une fois pour toutes à son chapeau la voyante cocarde de la cause perdue, s'en tient quitte, et s'en donne à cœur-joie de

(3) *Mémoires* t. II, p. 356.

débaucher les sourires et les hommages en brocardant ses fidélités auprès de la jeunesse « progressiste » d'en face.

« Tout à coup, je me sens pressé - un cri part : « Vive le défenseur de la liberté de la presse ! ». Mes cheveux m'avaient fait reconnaître... Un des jeunes gens qui me pressaient par derrière passa tout à coup sa tête entre mes jambes et m'enleva sur ses épaules. Nouvelles acclamations ; on criait aux spectateurs dans la rue et aux fenêtres : « A bas les chapeaux - Vive la Charte ! », et moi je répliquais « Oui, messieurs, vive la Charte, mais vive le Roi ! ». On ne répétait pas ce cri, mais il ne provoquait aucune colère. Et voilà comment la partie était perdue ! Tout pouvait encore s'arranger, mais il ne fallait présenter au peuple que des hommes populaires : dans les révolutions, un nom fait plus qu'une armée.

« Je suppliai tant mes jeunes amis qu'ils me mirent enfin à terre... J'arrivai au milieu de mon triomphe dans la cour d'honneur du Luxembourg... J'étais touché des sentiments de cette noble jeunesse ; j'avais crié *Vive le Roi* au milieu d'elle tout aussi en sûreté que si j'eusse été enfermé dans ma maison... et pourtant c'était le 30 juillet, et nous venions de passer près de la fosse dans laquelle on ensevelissait les citoyens tués par les balles des soldats de Charles X. » (4)

L'otage ne se débat que d'une jambe. Des soldats tués pour la défense de Charles X, le noble vicomte n'a pas souvenance. L'acclamé fut remercié dès le lendemain : les temps, tout de même, avaient changé ; les cœurs allaient au pharmacien Cadet Gassicourt. Mais on devine que le vieux transfuge de cœur a gardé la nostalgie de cette époque faste où, revenant d'entretenir quelque noble duc chez la belle Juliette, il était acclamé par les bousingots.

Ce n'est pas pendable, et lui-même conviendrait d'en rire de bon cœur : il n'est pas dupe, s'il ne peut s'empêcher d'y revenir. Il y a plus grave. « La destinée d'un grand homme est une Muse » a-t-il écrit - magnifiquement. Mais les Muses folâtraient d'un pied libre, et celle de sa destinée à lui s'avance guindée après coup dans un redoutable appareil orthopédique dont les *Mémoires* à chaque instant resserrent les écrous avec un craquement perceptible. Le *décoratif* - et le décoratif le plus convenu - joue - dans l'arrangement après coup de sa vie, plutôt que dans cette vie elle-même - un rôle extrême. Il est fâcheux que Chateaubriand, à la fin de sa vie, puisse se représenter sincèrement sa carrière sous l'aspect de cette bâtisse en trompe l'œil que sont ses mémoires, qui certes couvre à peu près tout le champ humain disponible, mais où il y a trois fausses fenêtres sur quatre. *Ma carrière de soldat - ma carrière de voyageur - ma carrière littéraire - ma carrière politique*, ce sont quatre petits mots qui - en accréditant par un grand exemple l'idée que la poésie débouche

(4) *Mémoires* t. II, p. 423-24.

sur les « grandes affaires » du pays, puis du monde, à peu près comme le Meschacebé débouche dans le golfe du Mexique - pèseront lourd sur la volonté de puissance des grands nerveux romantiques du siècle qui va suivre. Quatre mots sans lesquels ni la carrière de Lamartine, ni celle de Hugo, ni celle de Barrès ne peuvent se comprendre tout à fait, et auxquels M. Malraux doit peut-être un peu - et c'est tant pis pour nous - d'avoir passé si vite du principat de la jeunesse à la catégorie Son et Lumière. Il n'y avait pas tant de cartes gagnantes dans cette belle main que le *chelem* impérial a fascinée : il n'y en avait qu'une. Il n'y en a jamais qu'une. La gloriole du voyageur s'est écaillée bien vite, et elle ne nous occupe plus guère, cette carrière politique brusque, rompue, quinteuse, inconséquente, qui hannetonne pendant quinze ans contre les vitres bouchées de la Restauration. L'histoire n'a pas retenu le *Conservateur*, bizarre tentative pour imposer au prince un gouvernement chouan au nom de la souveraineté parlementaire, et *ma guerre d'Espagne* - comme Chateaubriand dit paternellement - n'a guère combattu que l'équilibre du budget ; quant à sa politique balkanique pro-russe de 1823, que Villèle arrêtera à temps, elle annonce par plus d'un côté le Grand Projet de Polignac, qui fera sourire l'Europe six ans plus tard. Entre la vie de Stendhal et la carrière du noble vicomte, dans l'intérêt qu'elles gardent pour nous, nous ne faisons pas de différence - ou plutôt si, hélas ! Je crains que si. Si les *blancs* énormes des *Mémoires*, à partir du retour de Londres, correspondent à peu près exactement à ce que seraient les pleins de mémoires contemporains, si le sentiment de ce qu'il se doit, ou plutôt à sa statue, devient chez le mémorialiste si mutilant, c'est bien à cause de cette liberté pourtant de si bonne trempe, qui se laisse glacer peu à peu dans le *drapé* officiel non pas, ainsi qu'elle le croit, comme dans le marbre, mais plutôt comme dans une banquise. Nul ne peut arbitrer sa gloire ; de moins grands que lui l'ont su mieux que lui de son vivant. « Vous allez voir une des puissances de la terre ; vous allez voir M. de Chateaubriand » dit Charles X au comte de Chambord enfant, pour lui annoncer la visite à Prague du vieux ministre déchu et ruiné. Le mot fait honneur au roi vieillard, fort étranger à la poésie comme à la politique du vicomte : dans cette carrière, il restitue souverainement les proportions.

Oui, bien sûr, il y a tout cela. Seulement voici : là où il enseigne à se perdre, il se sauve à tout coup ; c'est un mauvais exemple et une nargue de réussite. Là où Lamartine, trop mou, privé de cette goutte d'amertume qui aide à bien vieillir, coule à pic avec la grâce un peu fade de la Jeune Tarentine dans la tempête de 48, là où Barrès prend Boulanger pour Napoléon, Burdeau pour Robespierre, à lui tout lui apporte, tout lui fait accroissement. Délesté des trois quarts de son œuvre écrite, puisqu'on ne lit plus guère ni l'*Essai*, ni le *Génie*, ni *Les Martyrs*, ni *Les Natchez*, il donne l'impres-

sion d'en être plus riche. Son nom, ses voyages un peu truqués, sa carrière politique, qui est réelle, mais qui ne compte guère, sa carrière amoureuse que le *Génie* le contraignait de mettre entre parenthèses - tout cela sans doute ne le grandit pas vraiment, mais tout cela cautionne une lettre de change prestigieuse, lui permet ce plain-pied sans affectation avec tout, qu'aucun autre écrivain français n'a peut-être connu, ce beau ton d'homme, à la fois familier et majeur, que n'ont ni Saint-Simon, qui parle trop le jargon d'une coterie fétichiste, ni Rousseau, trop frotté d'amours ancillaires, ni Stendhal, qui flaire le chocolat des jésuites, et écrit parfois comme *quand on conspire, quand sans frayeur*. Il a presque tout vu. Pendant soixante-dix ans - entre Marx et Cagliostro ! - du tricorne au bonnet rouge, du bonnet rouge au bicorne, du bicorne au gibus, du gibus à la casquette à pont - le bas devenant le haut, le haut devenant le bas - le jacobin général, le général consul, le consul empereur, l'Empereur Buonaparte, Buonaparte le Père la Violette, le Père la Violette Badinguet - le monde tout entier dansant à la gigue affolante de ce soleil de Fatima qui n'en finit plus de monter et de descendre - et ces visages des *Mémoires* qui grimacent nus un instant entre deux déformations, n'en pouvant plus de cette scène à transformations - non, il ne se vante pas : dans cet univers qui bivouaque entre deux crépuscules - femmes, ministères, greniers, palais, entrepôts, wigwams, ambassades traversées comme des auberges - il a vu l'homme, un moment unique, mêlé à son histoire comme à la matière même de ses songes : *sicut nubes - quasi naves - velut umbra* : c'est la belle épigraphe des *Mémoires*. La vie de Napoléon est enchâssée au milieu de son grand livre non pas, ainsi qu'on le dit petitement, pour suggérer le parallèle, mais plutôt, je le crois, comme son talisman. Dieu sait qu'il a connu ses propres pouvoirs, mais il a connu aussi sa chance ; il a su ce que l'époque ajoutait d'unique à son génie : il a regardé l'homme et le monde, soulevé sur les épaules de Bonaparte, d'où on les voyait tout de même comme de nulle part. De là ce prestige certain, mais difficilement saisissable, ce je ne sais quoi qui l'isole de tous les romantiques, comme un contact privilégié - prestige où sa carrière mondaine et politique ne compte guère, mais où la littérature non plus ne tient pas toute la place : là où Benjamin Constant, beaucoup plus que lui frotté à Bonaparte, n'en retire aucun accroissement de prestige, Chateaubriand, presque à chaque page, accroche un reflet du soleil impérial ; c'est comme un rehaut qui n'est qu'à lui, une phosphorescence dérobée, qui déroule les *Mémoires* ainsi que sur le fond d'or des mosaïques byzantines. Son génie lui suffisait pour le mettre à part de la génération qui était la sienne, mais, noyé peut-être dans celles qui viendraient, il a su qu'on le verrait mieux, et longtemps, hissé sur l'encolure de Napoléon.

Une part de son œuvre, pseudo-classique, est morte : il n'a pas vécu, un pied de chaque côté de cet arrachement

géologique de la Révolution et de l'Empire, entouré de plus, assiégé qu'il était de Moreliets, de Delilles, de Laharpes et de Fontanes, sans abandonner quelque chose de lui au continent qui s'abimait sous la cendre, dans une orgie de faux style pompéien - ailleurs, là où il vieillit, il vieillit bien : il a ces paliers d'arôme dans le bouquet qui favorisent les seuls millésimes très nobles. Rouvrons la description célèbre du Meschacebé qui commence *Atala* : elle ne découvre plus l'Amérique, mais elle a pris le charme inépuisable d'un douanier Rousseau. Il a eu la chance suprême : les chefs-d'œuvre donnés dans la vieillesse, où tout est philtre et sortilège : jours alcyoniens, concentration des sucres, limpidité, transparence des soleils d'octobre, et cette main parfaite, qui, avant les premiers tremblements, sépare comme jamais la lumière de l'ombre. Les *Mémoires* n'ont jamais été plus jeunes : conjonction prodigieuse et solitaire d'une grande époque, d'un grand style et d'un grand format - la langue de la *Vie de Rancé* enfonce vers l'avenir une pointe plus mystérieuse : ses messages en morse, saccadés, déphasés, qui coupent la narration tout à trac comme s'ils étaient captés d'une autre planète, bégayent déjà des nouvelles de la contrée où va s'éveiller Rimbaud. Au lointain de toutes les avenues du parc romantique, au bord du miroir d'eau, il y a ce bel oiseau qui gonfle ses plumes. « Le cri d'un paon n'accroît pas davantage la solitude du jardin déserté » (Claudel). Nous lui devons presque tout.

JULIEN GRACQ.

RAYMOND LEBÈGUE

CHATEAUBRIAND

RÉVÉLATEUR DE L'AMÉRIQUE

A GILBERT CHINARD

Du vivant de Chateaubriand, on avait déjà contesté l'exactitude de ses descriptions de la nature américaine. De nos jours, depuis qu'a paru l'étude minutieuse de Joseph Bédier, on s'est acharné à prouver qu'il n'avait vu qu'une partie des régions qu'il prétendait avoir parcourues, - il aurait mystifié les lecteurs du *Voyage en Amérique* et de la partie correspondante des *Mémoires d'Outre-Tombe* -, et qu'il avait suppléé par une documentation livresque à l'observation directe.

Qu'il ait utilisé des livres, anglais et français, qui décrivaient l'Amérique du Nord, loin de m'en scandaliser, rien ne me semble plus naturel. Tout voyageur qui passe quelques mois dans un pays, doit, s'il veut être précis et éviter des erreurs grossières, contrôler ses souvenirs à l'aide de lectures. En outre, Chateaubriand s'était embarqué avec l'intention de parcourir de vastes contrées, habitées par des sauvages ou désertes. Il lui était nécessaire de s'instruire avant le départ : quels étaient les usages des indigènes ? Quels animaux dangereux risquait-on de rencontrer ? Comment se nourrir, s'habiller, se déplacer ? Les livres ne lui étaient pas moins indispensables que les cartes.

Quant à l'itinéraire, Bédier l'avait raccourci en calculant les étapes nécessaires. Récemment, en suivant une autre méthode, un Américain l'a réduit au trajet Baltimore - New-York - Niagara - Philadelphie. Cette discussion se prolongera ; puisse-t-on y mettre autant d'esprit de finesse que d'esprit de géométrie ! A ce problème épineux on ne pourra jamais apporter de solution certaine. Je m'en console ; car, dans ces discussions, on perd de vue l'essentiel : l'œuvre littéraire. Cette œuvre, c'est *Atala* ; car le *Voyage en Amérique* et *Les Natchez* ont paru trop tard pour faire une vive impression sur le public français.

A la différence de la plupart des chateaubriandistes, ce qui m'intéresse, ce n'est pas l'itinéraire du voyageur, c'est de savoir si *Atala* présentait une image exacte et précise de l'Amérique du Nord - paysages, flore, faune, habitants - et pourquoi cette image s'est gravée dans la mémoire des lecteurs.

En France, avant la guerre d'Indépendance, que savait-on de l'Amérique ? Les personnes pieuses lisaient les lettres des missionnaires; la majeure partie du public se contentait de fictions. L'Amérique, c'était au sud l'Eldorado, au nord les arpens de neige du Canada. Certaines tribus, les Iroquois par exemple, étaient batailleuses; mais conformément à un mythe séculaire, les autres sauvages, en qualité d'enfants de la Nature, passaient pour bons et vertueux. L'auteur d'un roman à succès, l'abbé Prévost, avait envoyé mourir en Louisiane sa plus célèbre héroïne; mais Manon n'y avait vu que des campagnes stériles et sablonneuses: ce détail pouvait convenir aussi bien à dix autres pays...

La guerre d'Indépendance, à laquelle participa une nombreuse armée française, suscita une grande curiosité; mais elle s'attacha plus aux compatriotes de Franklin qu'aux sauvages et aux paysages d'Amérique. Sans doute, à la fin du règne de Louis XVI et sous la Révolution, un bon nombre de Français, militaires, voyageurs, ou émigrés, avaient acquis une connaissance directe des treize colonies. Toutefois aucune œuvre littéraire importante n'avait attiré sur l'Amérique l'attention du public français. *Odérahî*, que M. Chinard a découvert et réédité⁽¹⁾, et qui ne manque pas de couleur locale, eut peu de succès.

Chateaubriand n'est resté que cinq mois dans le nouvel Etat. Mais il a consacré à l'Amérique plus d'ouvrages qu'aucun autre voyageur français de son temps: une épopée en prose, deux morceaux romanesques (le récit fait par René sur les bords du Meschacebé, et les amours de Chactas et d'Atala), le *Voyage en Amérique*, souvenirs mêlés de notes de lecture, et plus tard le récit de son voyage dans les *Mémoires d'Outre-Tombe*; plus cent anecdotes, tableaux, ou notations disséminés dans ses autres ouvrages.

Dans cette littérature « américaniste », je ne retiendrai qu'*Atala* et quelques pages de *René*.

Quand le roman d'*Atala* a-t-il été écrit ? Avant le texte édifiant que nous lisons, a-t-il existé une *Atala* primitive, d'inspiration déiste ? Ces problèmes sur lesquels on a longue-

(1) *Une sœur aînée d'Atala, Odérahî, histoire américaine*, Paris, 1950.

ment discuté, je veux présentement les ignorer : il me suffit de lire cette œuvre avec les yeux des Français du Consulat.

Un lettré du temps pouvait y reconnaître la contre-partie d'une situation aussi banale dans la littérature que dans la réalité : les amours d'un Européen avec une Indienne (par exemple, dans *Les Natchez*, le mariage de René et de Céluta). Ici, c'était un Indien qui s'éprenait d'une métisse catholique, fille naturelle d'un Espagnol.

Bien qu'on ne lise plus guère *Atala*, il est inutile de rappeler les dramatiques aventures de Chactas et de la jeune Indienne. Ce que je veux prouver, c'est que l'auteur a su les parer d'une couleur locale bien plus précise et diverse que celle des ouvrages antérieurs. Non seulement les noms des lieux, des individus et des tribus sont indiens, mais Chateaubriand s'efforce d'introduire ou de transposer en français la langue de ces tribus. Avec ou sans note explicative, il emploie des mots indiens qui, pour le grand public, étaient nouveaux : *sachem*, *manitou*, *tomahawk*, *mocassines*, *sagamité*, *chichikoué*, *mico*. Comme l'auteur d'*Odérahî*, mais avec un sens plus poétique, il imite le langage imagé des Indiens : c'est la comparaison du cœur humain avec le puits naturel de la savane Alachua, c'est Mila qui a les yeux d'une hermine et la chevelure légère d'un champ de riz, c'est Atala qui est une biche altérée... Ça et là sont intercalées des pièces qui semblent extraites de quelque anthologie indienne : le chant d'un amoureux, les discours dans l'assemblée de la tribu, la chanson d'Atala, les plaintes de la mère sur la tombe de l'enfant mort, le chant de l'exil, l'apologue du geai.

Qu'il y ait un peu d'arrangement dans ce style petit-indien⁽²⁾, c'est certain. D'autre part, la lecture de Fenimore Cooper, de Gustave Aimard et de leurs successeurs nous a blasés. Mais, en 1801, pour le lecteur qui n'avait lu ni *Odérahî*, ni les austères ouvrages des voyageurs et des missionnaires, c'était un langage neuf, et il croyait entendre de vrais Indiens.

Les amours de Chactas et d'Atala occupent le devant de la scène, mais l'auteur a brossé à l'arrière-plan un tableau de la vie publique et privée des Indiens. Que pourrait demander de plus un lecteur curieux ? Il est facile de reconstituer d'après *Atala* toute l'existence d'un Indien. Après sa naissance, il est emmaillotté d'une peau de castor et placé dans un berceau de mousse. Nous connaissons ses aliments, entre autres les jambons d'ours et les tripes de roches (*tatouage*, répétait Sainte-Beuve). Nous pourrions faire de lui un portrait de pied en cap ; aussi bien, comme l'a démontré G. Chinard, Chateaubriand s'est souvent inspiré de gravures ; aucune partie de son costume n'est oublié. On décrit son habitation. Nous n'ignorons ni ses occupations journalières, ni les rites de son mariage, ni ceux de sa sépulture.

(2) Sainte-Beuve le qualifiait de tatouage.

Avant la fuite des deux amants, Chateaubriand a soin de nous faire assister aux principaux épisodes de la vie d'une tribu : la chasse en commun, les cérémonies religieuses et magiques, la fête des morts, les danses, les délibérations du conseil, et surtout la guerre et ses rites : les calumets de la paix et de la guerre, le scalp des ennemis, le chant de mort du condamné.

Encore une fois, tout cela est banal pour un Américain d'aujourd'hui, nourri de Western et habitué dès ses premiers pas à se déguiser en Peau-Rouge. Qu'un Indien dise à un autre Indien : « Vous avez l'esprit d'un renard et la prudente lenteur d'une tortue », c'est pour le lecteur de F. Cooper ou de G. Aimard un cliché usé. Mais, à moins d'avoir émigré, un Français de 1801 limitait son expérience exotique au lac de Genève et aux côtes de France ; son exotisme littéraire englobait l'Arabie des *Mille et une Nuits*, la Chine des philosophes, l'Île de France de *Paul et Virginie*, mais point - ou si peu - les habitants des terres situées entre l'Atlantique et le Mississipi.

Tout autant que les habitants, la nature américaine tient dans le roman une grande place. Chateaubriand n'omet ni les espèces d'oiseaux, ni les variétés de serpents, ni les quadrupèdes vivant en liberté : élans, ours, carcajoux, loups, bisons, buffles, écureuils, tigres⁽³⁾. La flore est représentée elle aussi par les espèces les plus diverses, depuis les géants de la forêt jusqu'aux arbustes, aux plantes grimpantes et à la mousse espagnole.

Ces notations relatives à la faune et à la flore américaines, que Chateaubriand a cueillies dans les livres ou qui proviennent de son expérience, témoignent de son souci d'exactitude. Dans un livre qui date de quarante ans, mais qui n'a pas vieilli, G. Chinard a justifié sa couleur locale. Même les Français qui au XIX^e siècle, ont voyagé dans ces régions, ont eu tort de la taxer de pure fantaisie⁽⁴⁾. Si ses descriptions contiennent des détails erronés, ce n'est pas lui qui en est responsable, mais les auteurs qu'il a consultés et qui, parfois, se sont trompés ou ont menti. Le flamant rose, les îles flottantes, les ours qui mangent du raisin : tous ces traits que l'on a contestés, se trouvent chez Bartram, Imlay, Ansbury, Casteby. D'autre part, certains aspects des rives du Mississipi, vers 1820, s'était modifiés depuis 1725, date de l'arrivée de René chez les Natchez.

Non seulement Chateaubriand a donné à ses lecteurs une idée assez précise de l'Amérique inhabitée, de celle des Indiens et de celle des colons français ; mais il eut le mérite de rendre sensible ce qui, aujourd'hui encore, frappe l'esprit du voyageur venu d'Europe : son immensité. Ça et là, il

(3) Nous employons le mot *jaguar*, mais l'Académie ne l'a admis dans son dictionnaire qu'en 1835.

(4) Sainte-Beuve et Bédier ont signalé les lettres de René de Mersenne (1832 et 1835). Dès 1816, un certain Loguy avait publié dans *l'Abeille américaine* une critique détaillée et fort piquante du prologue de *Atala* ; elle a été réimprimée en 1933 dans *Modern Language Notes*.

donne des précisions qui saisissent l'esprit : la forêt et le désert sont pour les deux fugitifs des solitudes démesurées ; les troupeaux de buffles sauvages comptent jusqu'à quatre mille têtes ; le Meschacebé a un cours de plus de mille lieues, et ses nombreux affluents sont des fleuves. Rien de plus vrai : il n'existe pas de commune mesure entre l'Amérique et l'Europe. En l'année 1960, l'idée exprimée dans ces phrases s'énoncerait ainsi : aux Etats-Unis, le mode de voyage le plus normal c'est l'avion.

Est-ce à dire que Chateaubriand n'a pas donné des coups de pouce à la réalité ? Non. Chactas exprime souvent, dans un langage trop abstrait, ou trop savant, ou trop artiste, des idées et des sentiments étrangers à un Indien, eût-il fréquenté les Blancs. Je ne suis pas seul à m'étonner du « voile d'or » de la chevelure d'Atala, née d'un Espagnol et d'une Indienne. Est-ce un trait physique emprunté à Henriette de Belloy, dont les cheveux étaient châtain doré ? Ou bien un moyen de rendre l'héroïne plus séduisante ? Ce qui est plus grave - et ici nous retrouvons une des critiques majeures que Sainte-Beuve a formulées -, c'est, comme dit l'auteur de *Chateaubriand et son groupe littéraire*, « la manie de grouper ». C'est au Canada que les voyageurs ont signalé les tripes de roches, en Floride que pousse le pistia. Chateaubriand attribue certains usages des Iroquois aux tribus méridionales des Muscogulges. Dans le Prologue, pour produire des effets de contrastes, il a multiplié les rapprochements arbitraires, d'ordre botanique ou zoologique. Dans quel ouvrage « américaniste » a-t-il rencontré des ours qui voisinaient avec des crocodiles et des colibris, des palmiers qui élevaient leur fûts près des érables ? Nulle part. C'est lui qui a ramassé en un seul tableau une étendue de près de cinq mille kilomètres, et juxtaposé des plantes ou des animaux que séparaient quinze ou vingt degrés de latitude. De même, dans *Les Natchez*, tous les personnages du Grand Siècle se trouvent réunis devant Chactas. Ainsi, dans les *Paradis Terrestres* des peintres néerlandais, le chameau et le lion sont rassemblés avec l'ours et la poule ⁽⁵⁾.

Pour faire ressortir la supériorité de l'art de Chateaubriand, on a souvent comparé tel ou tel passage d'*Atala* avec l'ouvrage anglais ou français qui lui a servi de source. Ne faudrait-il pas aussi confronter ce court roman avec un copieux ouvrage, qui, dès sa publication, obtint le plus grand succès : le *Voyage du Jeune Anacharsis*, que l'abbé Barthélemy avait fait paraître en 1788 ? On en fit des imitations en France et en Angleterre ; au XIX^e siècle, il n'y avait pas de lettré qui ne l'eût dans sa bibliothèque. Chateaubriand rencontra le

(5) Le tableau de la région des Natchez, par lequel débute le roman de *René*, et qu'admirait Sainte-Beuve, contient une grosse erreur, que les éditions savantes ne signalent pas. Ce village des bords du Mississipi, où Chateaubriand n'est jamais allé, est situé sur des collines : mais les sommets des Apalaches n'y sont pas plus visibles qu'à Paris le Puy-de-Dôme. Chateaubriand s'est souvenu du paysage que, dans l'*Emile*, contemplant le vicaire savoyard et son disciple, et qui est bordé par la grandiose chaîne des Alpes.

« savant abbé » en 1792, et, pour son *Essai sur les Révolutions*, il fit maint emprunt au *Voyage*⁽⁶⁾; il devait encore l'utiliser pour *Le Génie du Christianisme* et pour *Les Martyrs*; il le critiquera dans la préface des *Etudes Historiques* et dans les *Mémoires d'Outre-Tombe*. La bibliothèque de la Vallée-aux-Loups en possédait deux exemplaires.

Comme personne ne s'instruit plus de la Grèce antique dans cet ouvrage, en voici le sujet: un jeune Scythe voyage dans la Grèce du iv^e siècle avant l'ère chrétienne, et, comme Chactas à Paris, il y rencontre les hommes célèbres; il fréquente les divers milieux sociaux, et il décrit les usages, les mœurs, les édifices. Dépouillons *Atala* de son intrigue amoureuse: n'y voit-on pas un jeune Indien Natchez parcourir de vastes régions, nouvelles pour lui, et rencontrer successivement un Espagnol, les Muscogulges, et un missionnaire français ?

Chateaubriand a voulu rivaliser pour l'exactitude et la précision avec le membre de l'Académie des Inscriptions. Comme lui, il eût pu mettre quantité de références au bas des pages. Mais il l'emporte sur l'abbé Barthélemy par des qualités éclatantes. D'abord, rappelons à ses détracteurs qu'il a vu, de ses yeux vu, une partie des régions qu'il a décrites; Barthélemy, lui, n'a pas mis les pieds en Grèce⁽⁷⁾: un cabinet bien garni de livres lui suffisait. Et surtout, alors que l'auteur du *Voyage du Jeune Anacharsis* n'est qu'un érudit scrupuleux, mais terne et ennuyeux, Chateaubriand est un observateur, un artiste et un romancier.

A la différence de la plupart des « américanistes » qu'il a lus, Chateaubriand sait faire appréhender l'exotisme par tous nos sens. Il dessine les contours: le cône du magnolia. Il note les couleurs aussi scrupuleusement que le ferait un peintre: la barre d'or du soleil levant, la lumière gris de perle de la lune, les couleurs vives des geais, des perroquets, des colibris, des piverts, des flamants, des hérons, le ventre argenté des poissons, les roses jaunes des nénuphars et les roses blanches des magnolias. Ses descriptions ne sont pas statiques: la vie de la nature se manifeste par un mouvement incessant. Les serpents se balancent, les ours chancellent, les écureuils noirs se jouent dans l'épaisseur des feuillages. Même les végétaux participent à ce branle général: le cèdre et le palmier balancent leurs branches, les lianes jettent des ponts de fleurs, les vignes sauvages escaladent les rameaux, grimpent et s'élancent...

Pour les bruits de la nature, les souvenirs de Combourg renforcent les impressions d'Amérique: plaintes du vent, harmonie nocturne des bois, frémissement des plantes qui, séchant à la brise du soir, relèvent leurs tiges abattues. Le

(6) Cf. le récent article de F. Letessier dans la *Revue d'histoire littéraire*, 1959.

(7) Ni l'auteur des *Orientales* en Orient, ni celui de *La Guzla* en Illyrie, ni celui des *Contes d'Espagne et d'Italie* à Barcelone et à Madrid: ô couleur locale des Romantiques !

cri de chaque animal est noté par le terme propre : mugissement des bisons, sifflement des perruches, rugissement des ours... Le fracas de l'orage est décrit, surtout dans la première édition, avec quelque grandiloquence ; mais, quand on a éprouvé la violence des cyclones américains, on ne peut taxer Chateaubriand d'exagération.

Les bruits de la vie civilisée font contraste avec ceux des régions sauvages : nous entendons les coups des cognées et le grondement des forges.

Quant aux odeurs, Chateaubriand est un des rares écrivains du temps qui aient pris la peine de les noter : « le génie des airs secouait sa chevelure bleue, embaumée de la senteur des pins, et l'on respirait la faible odeur d'ambre qu'exhalaient les crocodiles couchés sur les tamaris des fleuves » ⁽⁸⁾.

Mais l'artiste surpasse l'observateur. Peintre, Chateaubriand ordonne le tableau. Girodet n'aura qu'à transposer sur la toile le récit des funérailles d'Atala. Nous avons déjà évoqué dans *René* le panorama des Natchez. Le prologue juxtapose, en les contrastant, deux admirables tableaux. Souvent Chateaubriand isole un personnage et lui donne le relief de la statue : ainsi le bison-dieu du fleuve. D'ailleurs il compare à des statues le chasseur indien à l'affût et Atala morte. Enfin il a su donner à ses phrases un rythme et une harmonie qui ont délicieusement ému les nerfs des lecteurs sensibles ⁽⁹⁾. Chez tel voyageur ou missionnaire il a trouvé mention des renards, mais lui seul pouvait les placer dans cette phrase à la fois pittoresque et rythmée : « Quelques renards dispersés par l'orage allongeaient leurs museaux noirs au bord des précipices ».

Il est facile de critiquer l'insertion dans l'intrigue de certains morceaux rapportés : le hasard fait bien les choses ! « Nous aperçûmes à travers les arbres un jeune homme », et Chactas récite la chanson de cet amoureux. Puis « nous passâmes auprès du tombeau d'un enfant », et voici le thrène de la mère. Mais Chateaubriand s'est appliqué à lier les traits de couleur locale à l'aventure de Chactas et d'Atala. L'existence de Chactas dépend du traitement des prisonniers de guerre et de la délibération du Conseil de la tribu, la mousse espagnole sert d'abri au sommeil des deux amants, les tripes de roches et les écorces sucrées de bouleau apaisent leur faim. Même les épisodes de l'amoureux anonyme et de la mère affligée sont mêlés à la progression des sentiments : « déjà subjugués par notre propre cœur, nous fûmes accablés par ces images d'amour et de maternité ».

Enfin Chateaubriand a conféré à cette aventure indienne un intérêt dramatique. Le lecteur se demande : après avoir fui les Muscogulges, les deux amants pourront-ils sortir des

(8) Oublions que c'est un Indien qui parle !

(9) « Il joue du clavecin sur toutes mes fibres », disait Pauline de Beaumont.

« solitudes démesurées » ? La vertu d'Atala succombera-t-elle ? Le dénouement est émouvant : alors que Velléda mourra de s'être donnée à un Romain, Atala meurt de ne pouvoir se donner à l'Indien qu'elle aime.



Ce qu'en 1801 les critiques impartiaux devaient reconnaître, c'est l'habileté avec laquelle Chateaubriand fait admettre l'exotisme à un public qui acceptait le dépaysement à condition que ses traditions classiques ne fussent pas heurtées. Même si son goût littéraire l'y eût porté, Chateaubriand devait s'interdire les barbouillages de couleur locale qui seront chers au Romantiques. Dans *Atala*, rien qui soit comparable à la fameuse phrase de *Salammbô* : « dans la quatrième dilochie de la douzième syntagme, trois phalangites se tuèrent... ». Dans la préface de 1801, Chateaubriand se félicite d'avoir inventé un sauvage « plus qu'à moitié civilisé », qui, sachant les langues anciennes et modernes de l'Europe, s'exprime dans un style mêlé. Il se trompait : les disparates de ce « style mêlé » choquent la raison du lecteur. Mais on ne peut qu'approuver et mettre sous les yeux de nos romanciers cette remarque : « si je m'étais toujours servi du style indien, *Atala* eût été de l'hébreu pour le lecteur ». Comme l'a noté J.-M. Gautier, Chateaubriand a risqué un plus grand nombre de mots exotiques dans le *Voyage en Amérique*, qui a un caractère plus technique et qui a paru vingt-cinq ans plus tard ; dans *Atala*, il fait passer le mot rare, le néologisme, en l'insérant parmi des mots connus : le pistia est associé au nénuphar, les bignonias prennent place entre les vignes sauvages et les coloquintes.

D'autre part, aidé par sa culture classique et religieuse, Chateaubriand s'est appliqué à apprivoiser et ennoblir l'exotisme, en le rapprochant de l'Antiquité gréco-latine et biblique⁽¹⁰⁾. Dans la préface, il compare la composition de son « poème » aux récits des rhapsodes. Le style juxtapose à des images indiennes des comparaisons homériques : « Comme on voit les flots de la mer se briser pendant un orage,... ainsi s'agitait et murmurait le conseil » ; le chant de l'amoureux indien rappelle le style du *Cantique des Cantiques* ; Atala, - n'est-elle pas chrétienne ? - se souvient d'une image de l'évangile de saint Mathieu ; Chactas - ce qui est moins croyable - compare la lune à une blanche Vestale...

Les épisodes incitaient le lecteur à des rapprochements avec la littérature classique et avec la Bible. Chactas aveugle, guidé par une jeune fille, était pareil à Œdipe et à Ossian. Le conseil des guerriers, le chant du jongleur, les jeux

(10) « Depuis longtemps je ne lis plus qu'Homère et la Bible ; heureux si l'on s'en aperçoit... » (*Atala*, préface de 1801).

funèbres, ces usages indiens se confondaient avec ceux de l'antiquité homérique. La fuite d'Atala était rapprochée de l'exil d'Agar dans le désert. Les missionnaires français avaient souligné dans les croyances religieuses des Indiens des ressemblances avec les récits bibliques : Chateaubriand a condensé dans le chant du jongleur les légendes qui semblaient apparentées à *La Genèse* et... à l'histoire d'Orphée.

Ces éléments hétérogènes choquent le goût du lecteur moderne. Mais, en 1801, sauf chez les esprits critiques, ils contribuèrent au succès.

Aujourd'hui, nous faisons bon marché des idées qui sont développées dans *Atala*. Il y a cent-cinquante ans, elles avaient une valeur d'actualité. Le problème du vœu religieux avait été abondamment discuté pendant la Révolution. Un autre, de plus grande portée, avait suscité une polémique entre Voltaire et Rousseau : l'homme sauvage vaut-il mieux que l'homme civilisé ? Si le René des *Natchez* se plaît mieux parmi les Indiens que parmi les Blancs, ici, en 1801, l'auteur affirme la supériorité de la civilisation. Pour lui, la civilisation chrétienne, basée sur la charité, l'emporte sur la vie belliqueuse des tribus indiennes. En outre, dans la préface de 1801, il s'efforçait de relier l'histoire du Natchez Chactas et du P. Aubry à la politique étrangère du gouvernement français.

Atala, enfin, flattait la sensibilité pré-romantique. Avant de mourir, l'héroïne avoue une passion brûlante, des « désirs aussi insensés que coupables ». Sa destinée, celle de Chactas et celle de René sont malheureuses, et le P. Aubry est brûlé vif. Que de larmes versées par Chactas, par Atala, par la fille de Céluta, par le narrateur ! Les Natchez subissent un lamentable exil. De la vieille Europe s'élève un long cri de douleur. Le mot-clé du roman est *mélancolie*.

Que Chateaubriand ait imprégné cette histoire indienne des tristesses de sa vie d'émigré, nous en sommes aujourd'hui convaincus. Mais quel accord avec les sentiments d'une société qui sortait à peine de la tourmente révolutionnaire !



Atala, surtout dans la première édition, prêtait à la critique par ses invraisemblances et par des traits de mauvais goût. L'interprétation morale du nez aquilin et de la longue barbe du Père Aubry excita les risées. Les puristes blâmèrent certains mots exotiques, par exemple *liquidambar*. Un roman indien, baigné de mélancolie, et de tendances apologétiques, ne pouvait plaire ni aux classiques endurcis, ni aux incroyants. Les critiques furent nombreuses et vives. Mais la grande majorité du public s'enthousiasma pour *Atala*. Chateaubriand n'a pas inventé le roman exotique, et, dans des œuvres médiocres, on

a découvert des antécédents à cet ouvrage. Toutefois il sut réunir bien des chances de succès : une évocation précise des paysages américains et de la vie des Indiens, un exotisme qui, tout en restant accessible au lecteur, lui donnait l'illusion de vivre au Nouveau Monde, des descriptions rivalisant avec les arts plastiques, une musique verbale jamais entendue jusqu'alors, des idées d'actualité, un amour passionné et douloureux, une mélancolie romantique.

L'Amérique abordait à pleines voiles dans la littérature française. Chateaubriand a préparé les Français à lire les histoires indiennes de Fenimore Cooper. Et pendant vingt-cinq ans ils n'ont connu d'autre Amérique que la sienne.

RAYMOND LEBÈGUE.

PIERRE CLARAC

CHATEAUBRIAND, BERANGER ET HORTENSE ALLART

(UN BILLET INÉDIT ⁽¹⁾ DE CHATEAUBRIAND)

A Rome, le 18 Avril 1829, la veille de Pâques : une jeune femme rieuse et hardie se présente au palais Simonetti et demande à être reçue par l'ambassadeur de S.M. très chrétienne auprès du Saint-Siège. C'est Hortense Allart qui fait son entrée dans la vie de Chateaubriand. Elle s'est fait précéder d'une lettre de Mme Hamelin, l'ancienne « merveilleuse » : la caution n'est pas très bourgeoise. Elle eût pu, moins témérairement, se recommander de Delphine Gay, sa cousine germaine. A 28 ans, Hortense a déjà eu des aventures, et elle a écrit deux mauvais romans. Mais, à voir le regard malin de ses yeux bleus et la vivacité de toute sa petite personne, l'ambassadeur sexagénaire a senti se dissiper un moment son éternel ennui. Dès le lendemain, il lui rend sa visite ; les jours suivants, ils se retrouvent encore. Pour essayer de rassurer Juliette Récamier, qui de Paris ne pense qu'à son ami volage, il lui écrit le 25 avril : « La fameuse Mlle Allart « m'est arrivée de la part de Mme Hamelin. Elle m'a paru « fort extraordinaire, assez jolie, spirituelle, mais d'un esprit « peu naturel. Elle fait un nouveau roman et part pour Naples ». Il veut faire croire que la page est tournée. Mais à peine est-il revenu à Paris, à la fin de mai, qu'Hortense l'y rejoint et s'installe rue d'Enfer, tout près de l'Infirmerie Marie-Thérèse. Elle devait être, selon le mot de Sainte-Beuve dans *Mes poisons*, « la dernière de ses amies positives ».

Il ne faut lire qu'avec précaution *Les Enchantements de Prudence*, cette autobiographie romancée dont Hortense laissera Sainte-Beuve (encore lui !) publier quelques pages spirituelles et cyniques dans *Chateaubriand et son groupe*. Pourtant, on peut se fier, je crois, à la description qu'elle

(1) Du moins l'était-il quand j'ai écrit cet article, en Février dernier. Il a paru depuis dans la *Revue d'histoire littéraire*.

donne de ses promenades dans Paris avec son vieil amant, et de leurs dîners à deux, près du Jardin des Plantes, au restaurant de l'Arc-en-Ciel. C'était à l'automne de 1829.



Nous touchons au moment où, par l'entremise d'Hortense, des relations assez étroites vont se nouer entre Chateaubriand et Béranger. Mesure-t-on la distance qui, en cette fin de la Restauration, séparait l'auteur du *Génie du Christianisme* et celui du *Dieu des bonnes gens*, le pamphlétaire légitimiste qui, en lançant son *De Buonaparte et des Bourbons*, se flattait d'avoir porté le coup de grâce à l'Empire, et le chansonnier napoléonien, frondeur et cocardier ? Le plus piquant d'ailleurs est que ce n'est pas le chansonnier qui a manœuvré pour se rapprocher de son grand aîné ; c'est Chateaubriand qui est allé à lui en demandeur.

A la fin d'Août 1829, lorsque Polignac était devenu président du Conseil, il s'était démis de son ambassade. Les libéraux, Thiers, Mignet, avaient applaudi à son geste. Mais, à cette date, le plus illustre des libéraux et - ce qui surprend bien davantage - le plus populaire des poètes français, c'était Béranger. A sa mort, en 1857, Sainte-Beuve, si avare d'éloges pour les gloires contemporaines, assurera que sa renommée est « dès longtemps le patrimoine universel » et qu'il a « gravé son nom sur l'un des marbres les plus indestructibles de l'histoire ». Il n'en a jamais dit autant de Chateaubriand.

Chateaubriand lui-même, médiocre connaisseur en poésie, il est vrai, après avoir appelé le chansonnier, dans la préface de ses *Etudes historiques*, « un des plus grands poètes que la France ait produits », ajoutera sans barguigner : « Avec un génie qui tient de La Fontaine et d'Horace, il a chanté, lorsqu'il l'a voulu, comme Tacite écrivait ».

Il faut se souvenir de cette gloire démesurée pour comprendre les avances que Chateaubriand va faire au chansonnier. On lui reproche ces avances comme une trahison envers la monarchie et les monarchistes. Mais à la monarchie il ne devait que sa fidélité et sa franchise : il les lui a données sans réserve. Quant aux ultras, il n'avait jamais eu avec eux une idée commune, même au temps de *La Monarchie selon la charte* et du *Conservateur*. Pour lui, le changement est la loi du monde. Tout est dans un perpétuel devenir. Comment les formes des Etats pourraient-elles ne pas se transformer aussi ? La politique n'est que l'art des transitions, des adaptations, des solutions provisoires. Ce qu'il disait à 25 ans dans l'*Essai sur les Révolutions*, il le répète de 1814 à sa mort dans ses discours, ses brochures, ses articles. Il est aussi éloigné d'un doctrinaire comme Bonald que d'un homme d'affaires comme Villèle. Il n'a foi que dans l'honneur et

dans la gloire. Un devoir d'honneur le lie aux Bourbons ; mais la gloire, elle, ne peut lui venir que de cette jeunesse dont Béranger est l'idole. Nous le verrons mendier de lui une chanson. C'est qu'il est toujours hanté par Napoléon, son rival. Il sait ce que le chansonnier a fait pour la gloire de l'Empereur ; il mesure ce qu'il pourra faire pour la sienne.

A l'automne de 1829, ces chansons, qu'il admire depuis longtemps, revêtent pour lui un charme nouveau, celui que leur donne à l'Arc-en-Ciel la fraîche voix d'Hortense Allart. Reportons-nous aux *Enchantements de Prudence* : « Il demandait du vin de Champagne pour animer, disait-il, « ma froideur : je lui chantais alors quelques chansons de « Béranger, *Mon Ame* (nous retrouverons celle-ci tout « à l'heure), *La Bonne Vieille*, *Le Dieu des bonnes gens*... « Il les écoutait ravi, et cette belle poésie et cette voix de « sa maîtresse l'attendrissaient. Touché, exalté, il revenait « sur lui-même, disait qu'il avait fait aussi des chansons, « qu'il eût aimé d'être poète... Dans la chanson de l'*Ame* « (encore elle !), il admirait tout, comme dans celle du *Dieu* « *des bonnes gens*. Ces chansons le sortaient de lui-même, « éveillaient son génie, le jetaient dans un état exalté, triste « et doux... il était plus amoureux, plus vif... ». Comment discerner dans cette exaltation ce qui venait des chansons et ce qui venait de la chanteuse ?

Dès son enfance Hortense avait connu Béranger, sans doute chez Mme Regnault de Saint-Jean-d'Angély qui l'avait en partie élevée. Chateaubriand lui demanda de faire savoir au chansonnier combien il l'admirait. Béranger, de son côté, se montra d'abord à la fois tenté et réticent. Il est amusant de suivre à travers les lettres qu'il écrit à Hortense au début de 1830, la courbe de ses sentiments. Il est tenté, car il sait bien, et il le déclare en propres termes, que Chateaubriand est « incontestablement le premier écrivain du siècle ». Il est réticent, car, anticlérical et napoléonien, il se demande ce que penseront ses amis s'il s'avise de se lier publiquement avec le restaurateur du trône et de l'autel. Peu à peu cependant on le sent fléchir. Chateaubriand prend l'initiative de lui rendre visite et lui offre de le faire entrer à l'Académie : il refuse, mais il est charmé. Comme les journaux ont fait grand bruit autour de cette démarche, Chateaubriand lui écrit, le 27 Avril : « Loin de me trouver offensé que l'on croie que j'ai cherché le premier un homme de votre talent, je le tiens à grand honneur ».

La chute de Charles X les rapproche encore. A la fin d'Août 1830, Chateaubriand fait part à Béranger, qui est venu le voir, de l'intention qu'il a de s'expatrier. Le chansonnier sait lui faire plaisir en combattant ce projet et en l'assurant que la France a besoin de lui. Bien que résolu à partir,

Chateaubriand laisse entendre que c'est en vers qu'il faudrait dire cela, que c'est le thème d'une chanson, de la chanson qu'il attend avec impatience. Il ne l'obtiendra que treize mois plus tard. Ce seront les strophes célèbres « Chateaubriand, pourquoi fuir ta patrie ? ». Béranger aura mis à les rimer aussi peu d'entrain que l'exilé de Genève, d'insistance à les réclamer.

Au milieu d'avril 1831, paraissent chez Ladvoat et Dufey, les tomes IV, V, V bis et V ter des *Œuvres complètes*, qui forment la première édition des *Etudes historiques* : la publication est signalée le 16 avril dans la *Bibliographie de la France*. Dès le dimanche 10, on pouvait lire dans les *Débats* :

« Nous sommes assurés de faire plaisir à nos lecteurs en
« publiant aujourd'hui dans un double supplément la préface
« admirable qui doit précéder le nouvel ouvrage de M. de
« Chateaubriand. Cet ouvrage, que nous avons déjà annoncé
« à nos lecteurs, est intitulé *Etudes ou discours historiques*.
« Il termine les *Œuvres complètes* de ce grand écrivain et
« se compose de quatre volumes de plus de 400 pages. On
« nous l'annonce comme devant paraître dans le courant de la
« semaine prochaine. La Préface est elle-même un ouvrage où
« se trouvent résumées, dans un grand et systématique ensem-
« ble, des recherches historiques prodigieusement variées »

La préface paraît, en effet, dans le premier et le deuxième supplément du 10 avril. On sait que Chateaubriand y cite deux strophes de la chanson de Béranger *Mon Ame*, l'une de celles que lui chantait Hortense quelques mois auparavant. Or, dans le premier supplément des *Débats*, un vers de l'une de ces strophes se trouve amputé d'une syllabe et défiguré. Au lieu de « D'un Ilion trop insulté », le typographe, peu familier avec Ilion et avec la prosodie, a imprimé : « D'un lion trop irrité ». D'où l'erratum qui paraît à la fin du deuxième supplément et rétablit le texte exact. C'est au sujet de cette coquille que Chateaubriand, dès le 10 Avril, adresse à Béranger le billet que voici : il figure, entièrement autographe, dans la collection Nadar, entrée en 1946 à la Bibliothèque Nationale, et j'ai tout lieu de le croire inédit :

Ah ! Monsieur, comme ils vous ont balaféré dans le supplément du Journal des Débats ! Croyez, je vous prie, que je ne suis pas si vandale dans ma préface même. Au surplus, ils n'avaient pas besoin de leur Errata : chaque lecteur qui sait vos vers par cœur, l'aurait fait. En dernier résultat, Monsieur, j'ai rempli mon but : avant d'aller mourir en terre étrangère, je voulais dire à la France combien je vous admire ; je l'ai dit.

Mille compliments empressés, Monsieur.

CHATEAUBRIAND.

Le ton de ce billet, la hâte surtout avec laquelle il a été griffonné et sans doute porté à la main chez son destinataire, prouvent clairement le désir qu'a Chateaubriand d'être agréable à Béranger. Insister, comme il le fait, sur son intention non seulement de quitter sa patrie, mais de n'y plus jamais revenir, c'est inviter le chansonnier à exprimer publiquement les regrets et la tristesse qu'une pareille décision ne peut manquer d'inspirer à la France.

Quant au typographe « vandale », ne soyons pas trop prompts à lui jeter la pierre ! J'ai voulu relire cette chanson *Mon Ame*, composée en 1816. Chateaubriand disait y reconnaître la vigueur de Tacite ; elle m'a paru consternante. Pour s'exciter au plaisir, les Romains plaçaient un squelette dans la salle de leurs banquets ; de même, au terme d'un bon repas en joyeuse compagnie, le poète essaie de se persuader qu'il va mourir :

*C'est à table, quand je m'enivre
De gaité, de vin et d'amour,
Qu'incertain du temps qui va suivre,
J'aime à prévoir mon dernier jour.
Il semble alors que mon âme me quitte.
Adieu ! lui dis-je, à ce banquet joyeux.
Ah ! sans regret, mon âme, partez vite ;
En souriant remontez dans les cieux.*

Donc l'âme de Béranger s'envole au ciel, ayant pris « la forme d'un ange ». Ici se placent les deux strophes citées par Chateaubriand. Je ne reproduis que la première, celle qu'a « balafmée » l'imprimeur des *Débats*. Le poète s'adresse toujours à son âme :

*Vous avez vu tomber la gloire
D'un Ilion trop insulté,
Qui prit l'autel de la Victoire
Pour l'autel de la Liberté.*

Il faut traduire ce galimatias : en 1814 et en 1815, l'âme du poète a eu la douleur de voir Paris envahi par les armées alliées, comme l'ancienne Troie par les Grecs confédérés, - ce Paris qui, ébloui par la gloire napoléonienne, avait renoncé à la liberté, ou plutôt qui avait confondu l'une et l'autre, et s'était cru libre, malgré le despotisme impérial, parce que Napoléon l'enivrait de ses victoires. Cette dernière idée a dû frapper Chateaubriand : en effet, il la formule souvent lui-même dans ses brochures politiques. Mais si Tacite était obscur par concision et profondeur, Béranger ne l'est ici que par gaucherie et laborieux artifice. *Ilion* est d'ordinaire féminin en français, comme *Ilios* en grec ; *insulté*, au sens de « pris d'assaut », est un archaïsme de style noble ; *qui prit*, pour « qui avait pris », est un solécisme. - La suite est pire :

*Vingt nations ont poussé de Thersite
Jusqu'à nos murs le char injurieux.
Ah ! sans regret, mon âme...*

Thersite, qui dans l'*Illiade* n'injurie que ses chefs, représente ici les Cosaques de l'armée occupante dont la présence sur notre sol a pour les Français un caractère « injurieux ». L'imprimeur des *Débats* avait le tort de ne pas savoir compter jusqu'à huit syllabes ; mais il est pardonnable de s'être embrouillé dans ce logogriphe.



Il n'y a de dénouement qu'au théâtre. L'histoire que je viens d'évoquer n'a pas de conclusion. Dès le printemps de 1830, Chateaubriand avait commencé, semble-t-il, à se lasser d'Hortense. Elle même courait à d'autres amours. En août 1832 cependant ils revinrent au moins une fois à l'Arc-en-Ciel ; d'où, le lendemain matin, ce billet de Chateaubriand : « Vous avez vu votre puissance ; vous avez rendu leurs charmes à tous ces lieux où je ne passais plus... J'ai honte de ma faiblesse, mais j'y succombe de trop bonne grâce ». L'amitié survivra à cette dernière flambée. En février 1847 encore, ils feront des promenades en voiture : « Il me dit qu'il s'ennuie. Nous parlons de Rome... Il ne peut marcher, il est mélancolique, il a ses anciennes grâces... L'âge, au lieu de changer la beauté de son visage, la rend plus remarquable ».

Avec des hauts et des bas l'amitié de Béranger aussi demeurera jusqu'au bout fidèle à Chateaubriand. En mai 1848, le vieux prophète des révolutions, qui n'a plus que deux mois à vivre, sort de sa torpeur pour dire au chansonnier : « Eh bien ! vous l'avez, votre république ! - Oui, je l'ai, répondit Béranger, s'il faut en croire Sainte-Beuve ; mais j'aimerais mieux la rêver que l'avoir ».

Béranger, qui d'ailleurs n'écrivait plus, survivra neuf ans à son aîné. Quant à Hortense, elle ne mourra qu'en 1879. Il lui sera beaucoup pardonné pour avoir porté sur celui dont elle avait été la dernière et très profane sylphide, ce témoignage qu'on aime opposer à tant de jugements sommaires et jaloux : « Jamais homme ne fut moins pédant, parlant moins de ses succès ou de son pouvoir passé. C'était en tout essentiellement un homme de goût. Son savoir était immense ; il ne le montrait point. Il avait dominé un moment son pays ; il ne le rappelait pas. Il était bienveillant pour les personnes, louait facilement, mais au fond son dédain était grand, et c'était la seule marque qu'il donnât qu'il se plaçait haut ».

CHATEAUBRIAND AMOUREUX

L'erreur des biographes de Chateaubriand, même les meilleurs, est de laisser croire que rien ne demeure plus caché de sa nature et de sa vie. Il n'est pourtant que de parcourir les *Bulletins de la Société Chateaubriand* pour savoir à quel point l'auteur des *Mémoires d'Outre-Tombe* reste encore un illustre inconnu.

On pourrait penser que de sa vie amoureuse, tout au moins, il ne restait plus rien d'essentiel à dévoiler. En fait, des recherches plus indiscreètes découvrent un Chateaubriand amoureux plus dissimulé que l'on aurait pu croire. Les lacunes de nos informations portent et sur les faits et sur la psychologie.

I

Chateaubriand a été remarquablement réservé sur ses amours. Ainsi, dans les *Mémoires*, pas un mot qui puisse laisser deviner une intimité amoureuse avec les dames dont il parle. Il va même plus loin en ce qui concerne ses grandes amours : il ne nomme qu'incidemment Mme du Belloy et passe sous silence le nom de Natalie de Noailles. Il ne pouvait en être autrement. Etant marié et écrivant sous la surveillance jalouse de Mme Récamier, il se voyait tenu à une réserve complète sur ses passions. Il y avait aussi une pudeur de Bretons, car les Celtes se montrent généralement très respectueux de la femme et de l'amour. Puis, secret par nature, le silence sur la galanterie faisait incontestablement partie de son code de l'honneur. Enfin, n'ayons garde d'oublier que l'auteur du *Génie du Christianisme*, le rénovateur de la religion chrétienne, ne pouvait laisser soupçonner qu'il commettait couramment le péché d'adultère. Aussi, de la vie sentimentale du grand homme reste-t-il presque tout à dévoiler.

Quelques courts billets galants à Mme de Custine, des lettres ardentes à Mme de Castellane ⁽¹⁾ : c'est tout pour ce qui vient de lui. Aucune missive amoureuse de ses amantes, sauf un billet de Mme Récamier sauvé de la corbeille à papier par un valet de chambre policier ⁽²⁾ : c'est tout pour ce qui vient d'elles. L'unique attestation directe nous est livrée par Hortense Allart qui, dans son roman autobiographique, n'a rien laissé ignorer d'une liaison de l'âge mûr (soixante ans), d'ailleurs plus apparentée à l'amitié tendre qu'à la passion.

En dehors de ce maigre tableau, nous ne disposons que des relations de ses contemporains, témoignages incertains et souvent suspects : ainsi, à peu près aucune des preuves exigées par la méthode historique.

On conviendra que la descendance de René s'est montrée plus généreuse dans ses confidences.

Si bien que si on lui attribue couramment comme maîtresses la Vicomtesse du Belloy (la dernière découverte), la Comtesse de Beaumont, la Marquise de Custine, la Comtesse Charles de Noailles, la Duchesse de Lévis, la Comtesse de Bérenger, la Comtesse de Castellane, ainsi que Mesdames Hamelin, Bail, Leverd, Lafon, Allart, etc..., nonobstant cet imposant palmarès (auquel il serait équitable d'ajouter quelques unités pour les soupçonnées et les ignorées), nous sommes obligés d'avouer notre ignorance pour tout ce qui touche sa conception de l'amour, sa façon d'aimer, et même la sorte d'amour qu'il inspira.

II

Faute de savoir quelle sorte d'amant il était, on peut essayer d'éliminer ce qu'il n'était pas. Dépouillé de beaucoup de légendes et d'idées préconçues, le profil du véritable Chateaubriand amoureux peut se laisser apercevoir.

« Ce Jupiter - prononce Sainte-Beuve - se plaisait à consumer toutes les Sémélés ». Depuis ce verdict du grand critique, l'auteur des *Mémoires d'Outre-Tombe* fait figure, dans presque toutes ses biographies, d'amant volage, capable d'ardents caprices, mais incapable d'aimer réellement et qui délaisse ses maîtresses sans pitié alors qu'elles se consomment encore pour lui.

(1) «... Je t'aime avec toute la folie de mes premières années... J'oublie tout depuis que tu m'as permis de tomber à tes pieds... J'ai enfin saisi ce rêve de bonheur que j'ai tant poursuivi. C'est toi que j'ai adorée longtemps sans te connaître » (1823).

(2) «... Vous aimer moins ? Vous ne les croyez pas ce que vous appelez des projets contre vous. Il ne dépend plus de moi, ni de vous, ni de personne de m'empêcher de vous aimer ; mon amour, ma vie, mon cœur, tout est à vous... » (20 Mars 1819).

Cette interprétation ne correspond pas à la réalité; en fait, Chateaubriand fut plus souvent victime que bourreau. Récapitulons les circonstances qui accompagnèrent l'épilogue de ses principales amours.

A Londres, à la fin de l'exil, amant comblé et très passionné de la Vicomtesse du Belloy, il voulut l'épouser quand, de retour en France, elle fut devenue veuve. Mais elle refusa toujours d'être sa femme, malgré son insistance, et cessa d'être sa maîtresse bien qu'elle dit l'aimer encore. Ce n'est donc pas Chateaubriand qui prit l'initiative de cette rupture.

Les amours avec Mme de Custine ne pouvaient être qu'orageuses. Cette très belle personne s'était montrée de tous temps une grande émotive. Son frère Elzéar, lui-même un déprimé constitutionnel, lui reprochait son absence de jugement. Inquiète, jalouse avec obstination, elle était capable de scènes avec pleurs, menaces de suicide, récriminations, plaintes, bouderies, toutes manifestations d'un déséquilibre dont Chateaubriand avait horreur. Elle avait eu un passé agité, plusieurs amours, étant de caractère faible et ne sachant pas refuser. Il semble bien que même pendant le règne de Chateaubriand elle lui fut infidèle (avec Berstœcher le précepteur de ses enfants, et le Docteur Koref probablement), d'où les attitudes maussades et irascibles de l'écrivain durant certains séjours à Fervacques. Enfin Chateaubriand eut à lui reprocher une indiscretion qu'il considéra comme un grande indécatesse⁽³⁾. En somme, beaucoup de motifs pour éteindre la flamme de l'auteur des *Martyrs*. Il cessa d'être son amant, mais resta son ami. Fin de liaison amoureuse qu'il faut mettre au passif de Mme de Custine.

Natalie de Noailles, Duchesse de Mouchy, fut « la seule femme qu'il eût vraiment aimée », avait-il avoué à Hortense Allart, ajoutant : « C'était une enchanteresse ». Il écrivait à Mme de Duras, après sa rupture avec Natalie : « J'ai aimé passionnément Mme de Mouchy »⁽⁴⁾. Il ne se souvenait

(3) CH. avait sollicité de Mme de C. un prêt d'argent pour l'aider à payer les dettes qu'il avait contractées en soignant Mme de Beaumont à Rome. Or, non seulement Delphine refusa de contribuer à des dépenses faites pour une rivale, mais elle raconta la démarche de CH., ce qu'il ne lui pardonna pas.

(4) A Mme de Duras : «... je songeais à ces longs jours qui s'écoulaient dans l'espoir d'aller voir un moment Natalie, seule aussi dans sa belle vallée. Combien de fois mon imagination avait franchi les bois pour voyager toujours sur le même chemin ? Je me voyais partant, revenant, allant m'enfermer dans la tour, pour rêver à elle et aux *Martyrs*, persécuté par le tyran, glorieux de sa haine, rêvant de grands ouvrages au milieu des menaces, amoureux, inspiré, malheureux et content ». (Corr. Générale, I, 383).

jamais sans émotion de leur jours de bonheur ⁽⁵⁾. De telles confidences nous font regretter qu'il n'ait rien subsisté de la correspondance de ces grands amoureux. Ils s'étaient renvoyés leurs lettres pour les détruire, ce qui semble bien indiquer qu'ils se séparaient d'un commun accord.

Ce que nous savons de Natalie nous la montre comme ayant mené une vie assez désordonnée (d'après Mme de Boigne), et bien avant d'avoir connu Chateaubriand. Avec plus de dons que Mme de Custine, elle aussi présentait des manifestations de déséquilibre nerveux : exigeante, tracassière ⁽⁶⁾, « prompte à piquer et à se piquer, exaltée ou déprimée, capricieuse, tyrannique... » ⁽⁷⁾, sujette à des moments d'excitation ou d'abattement, de spasmes et d'étouffements. Ces troubles de l'humeur et du caractère précèdent souvent une psychose qui se déclare par la suite. Chateaubriand fut la victime de ce prélude à la folie confirmée. Aussi n'est-ce point surprenant qu'il ait pu écrire en 1812 à Mme de Duras, avec un sentiment de soulagement : « J'ai reçu mon congé en forme et je l'ai accepté... ».

Il faudrait être de parti pris pour prétendre que Chateaubriand fut cause de la folie de Mme de Noailles, quand on connaît l'histoire de cette enchanteresse. Un dépit amoureux aurait-il suffi pour la maintenir folle jusqu'en 1830 ? Une fois encore, on peut considérer Chateaubriand comme disculpé...

Nous ne connaissons pas grand'chose de sa liaison avec Mmes de Lévis et de Bérenger. Il est revenu jusqu'à nous l'écho des colères de cette dernière, et dans la seule lettre d'elle à Chateaubriand que nous connaissons, on discerne une nature sèche et peu gracieuse. On sait aussi qu'il y eut quelques conflits d'argent entre les deux amants...

Quant à Mme de Castellane, Chateaubriand en était encore très épris quand elle se refroidit à son égard. A son retour d'Italie elle rencontra Chateaubriand en Suisse. Elle n'était pas seule. On raconte qu'elle avait un cavalier : le Comte de Forbin, ou Horace Vernet ? En tous cas elle cessa bientôt de répondre aux lettres de Chateaubriand qui sollicitait une reprise des tendresses. Il faut dire que des misères physiques et des embarras financiers l'avaient vieilli. Et puis... il n'était plus ministre... Quoi qu'il en soit, il est clair, d'après la

(5) A Mme de Duras : « Pour tout le bonheur qu'elle m'a donné, je ne puis rien pour elle ! » (18 Septembre 1817). Et plus tard encore, il écrivait dans ses *Mémoires d'Outre-Tombe* ce passage supprimé depuis : « Du bord de mon navire, les regards attachés sur l'étoile du soir, je lui demandais des vents pour cingler plus vite, de la gloire pour me faire aimer... Que le cœur me battait en abordant les côtes d'Espagne ! Aurait-on gardé mon souvenir, ainsi que j'avais traversé mes épreuves ?... »

(6) Mme de Chateaubriand a été le témoin des exigences de Mme de N. : « Elle est après les *Martyrs* du pauvre chat comme une persécution. Elle coupe, tranche et retranche que cela fait trembler... » (Lettre autographe, de Méréville, 11 Août 1807).

(7) M. Levailant. - *Splendeurs, misères et chimères de M. de Ch.* (Paris, 1948).

seule lecture de ses lettres à Mme de Castellane, que c'est Chateaubriand qui fut l'abandonné.

Qui des deux fut responsable de la demi-rupture avec Mme Récamier ? Avait-elle toutes les qualités pour satisfaire son amour viril ? Se dérober à la possession complète, qu'elle ne pouvait d'ailleurs pas lui offrir, n'est-ce pas une attitude qui justifie dans une certaine mesure l'infidélité au moins physique de Chateaubriand à son égard ?

Quant à Hortense Allart, elle le trompa ouvertement avec Bulwer Lytton - qu'elle délaissa pour Jacop Matei qui fut le père de son deuxième fils, refusa de rejoindre Chateaubriand en Suisse et laissa tomber la correspondance. Il semble bien qu'il fut très affecté de cette rupture. Sur le tard, elle lui témoigna une amitié fidèle.

III

Parallèlement à cette légende de « l'impuissance du cœur »⁽⁸⁾ avait pris naissance un corollaire : l'impuissance sexuelle de René. Philarète Chasles, et Marmont, dans leurs *Mémoires*, y font allusion. Puis on en vint - les médecins s'en mêlant -, à parler de « névrose sexuelle » : l'excitation sexuelle se serait « transportée dans l'ordre intellectuel » (D^r Cabanès) ; « les répercussions psychiques de cette névrose (inégalités du caractère, éclipses de raison et d'orgueil), manifestations d'un système nerveux détraqué... » (D^r Evariste Michel). Le Professeur Rémond et le Docteur Voivenel sont d'avis qu'à l'amour passionné des amantes, Chateaubriand « ne répondit que par de la petite monnaie... »⁽⁹⁾.

Enfin pour appuyer l'arbitraire de ces diagnostics, le D^r Masoin, dans son étude médicale de Chateaubriand, s'étonne que malgré tant de femmes, tant de liaisons, jamais et nulle part, dans les nombreux documents qu'il a dépouillés, il n'avait aperçu la moindre trace d'un bâtard...⁽¹⁰⁾

Plus heureux que ces chercheurs, nous avons découvert quatre descendants probables de l'auteur des *Mémoires d'Outre-Tombe*.

Vers 1817, il faisait payer discrètement par son factotum Lemoine la pension d'un jeune anglais au lycée d'Amiens. Il agissait à son égard comme un véritable tuteur. Ce

(8) A. Billy. - *Chateaubriand ou l'impuissance du cœur* (Revue de Paris, Avril 1957).

(9) In *le Génie Littéraire*.

(10) *Le Progrès Médical*, n° 23, 10. XII. 1958.

jeune homme se nommait Fallon et avait 17 à 18 ans en 1817, juste 17 ans après que Chateaubriand fut revenu d'Angleterre. Celui-ci prie encore Lemoine de verser de l'argent à une « pauvre anglaise appelée Mrs Fallon », et cela jusqu'en 1826 ⁽¹¹⁾.

Mme de Bérenger passait pour avoir eu, à Gand, une fille de notre grand homme.

Mme de Castellane en aurait eu un fils, devenu officier, qui fit campagne d'Algérie et qui passait pour un peu neurasthénique. Il écrivit de mauvais romans.

Enfin, Louis Dimier raconte qu'en 1890 il rencontra à Londres une fille de Chateaubriand, alors âgée de 70 ans ⁽¹²⁾. Nous sommes entré en rapport avec les descendants de cette dame qui nous ont confirmé l'illustre ascendance.

Présomptions ou certitudes ? Il ne s'agit souvent que de traditions familiales ou de « on dit » et non de témoignages écrits. Mais, racontars pour racontars, il faut choisir entre le père d'enfants naturels et le *babilan* (comme dit Stendhal d'après les Italiens).

IV

Le problème essentiel auquel on se heurte quand on étudie Chateaubriand, c'est celui de sa sincérité. Sincérité du voyageur, du mémorialiste, du croyant, de l'homme politique, de l'amoureux.

Ainsi, a-t-il exprimé ses propres sentiments dans ses ouvrages romanesques ? « Personne n'a connu entièrement le fond de mon cœur : la plupart des sentiments y sont restés ensevelis ou ne se sont montrés dans mes ouvrages que comme appliqués à des êtres imaginaires ».

A défaut de témoignages directs, authentiques et contemporains, pourrions-nous découvrir quelques indices dans la forme d'amour des héros de ses romans ? Au premier abord, l'expression de l'amour chez René, Chactas et Atala, Eudore, Cymodocée et Velléda, Aben-Hamet et Blanca, paraît creuse, déclamatoire et d'un romantisme parfois exacerbé, en un mot, littéraire et sans nul accent de vérité. Il est cependant des traits communs à presque toutes ces exaltations : la soumission à une passion irrésistible ; un amour absolu, toujours croissant, toujours partagé ; un décor de pleine nature où se déroule inévitablement le drame ; la proximité de la mer ; l'accompagnement de l'orage au moment culminant ; enfin, le désir qu'éprouvent les amants de s'anéantir quand ils touchent à l'extrême félicité...

(11) M. Levailant, op. cité.

(12) Louis Dimier. - *Vingt ans d'Action Française* (1926).

Ouvrons maintenant les *Mémoires*... Peut-être pourrions-nous y surprendre quelques échappées plus ou moins voilées sur « le fond de son cœur ». Il révèle que l'idée de la mort était toujours chez lui associée à l'amour : « Il y a dans l'amour un degré de félicité qui me faisait désirer la mort ». Dans un cahier retrouvé à Combourg on lit : « Viens, je vais mourir, et que je m'en aille dans tout ce que la vie a de délices, à l'Eternité ou au Néant ».

Dans sa correspondance amoureuse on retrouve le thème orage et mer : « Cette tempête - écrit-il à Mme de Castellane -, m'a bien fait faire des souhaits cette nuit. Si nous avions été au bord de la mer !... ». A Hortense Allart, il écrit de Suisse au moment d'un orage : « ...Vous m'annoncerez votre visite comme une fée : les tempêtes, les neiges, la solitude, l'inconnu des Alpes iront bien à votre mystère et à votre magie... ».

Ainsi, l'intensité de l'amour qui peut paraître extravagante chez ses héros se trouve être celle même de ses propres passions. Il paraît difficile, devant cette concordance frappante de l'expression de la passion amoureuse dans ses romans, ses mémoires, sa correspondance et ses carnets intimes, de ne pas admettre l'authenticité du mode passionnel de Chateaubriand.

V

Récapitulons. D'après ce que nous avons discerné dans ses écrits, on peut déduire la qualité de la passion chez Chateaubriand. Tout incline à reconnaître une conception saine, sérieuse et élevée de l'amour, dont la passion ardente et partagée lui semble constituer le climat idéal, et les inclinations plus fugitives, encore un prétexte de retour poétique sur sa destinée, la fuite du temps et la mort. Dans tous les cas, exalté, simplement galant ou attendri, c'est toujours le même Chateaubriand que nous retrouvons.

On ne lui connaît pas de vicès (Sainte-Beuve l'eût sûrement laissé entendre...). On n'a jamais rapporté de propos gaulois de sa part, ni décelé sous sa plume d'écrits érotiques, à l'encontre d'un Lamartine, d'un Hugo, d'un Musset, d'un Gautier, d'un Vigny, d'un Flaubert... Il n'a jamais désuni un ménage, ni abusé d'une jeune fille. Il ne fut, en aucun cas, le premier amant de ses maîtresses. Il reste l'ami quand il ne fut plus leur amant.

Somme toute, en face de la femme, Chateaubriand ne fait figure ni d'un Valmont ou d'un Lovelace, ni d'un Byron ou d'un Lamartine. La femme n'était à ses yeux ni un moyen d'amusement que l'on méprise un peu, ni une étoile inaccessible dont on mendie un rayon. En réalité, il respectait la femme, la traitait en égale, au moins pour le sentiment, car

il en espérait un amour semblable au sien en sincérité, en ardeur et en gravité.

Mais Chateaubriand désirait trouver encore autre chose chez la femme : une source d'exaltation qui le délivrait pour un temps de son ennui fondamental et le plongeait dans un état propice à son inspiration. Ainsi s'oppose-t-il à un Goethe qui, lui, fuyait l'amour dès que ses transports risquaient de bouleverser sa sérénité.

Nous en avons assez dit pour que l'on aperçoive que Chateaubriand, précurseur dans son œuvre des thèmes romantiques essentiels, l'a été aussi dans sa vie.

C'est ainsi que le Don Juanisme qu'il a personnifié ne reproduit pas celui du personnage de Molière, héros de la frivolité, de la débauche et de l'athéisme, ni le Don Juan orgueilleux, indomptable, impénitent et damné de Byron et plus tard de Baudelaire. Chateaubriand subit sa destinée sans appeler vertu ce qu'il juge faiblesse. Il en fut le prisonnier mais jamais le panégyriste.

●

Chateaubriand n'est jamais parvenu à faire l'unité au milieu des divergences de sa nature. Son ennui congénital gâtait tous ses plaisirs. Il n'éprouvait jamais un bonheur complet. Plus modeste qu'on ne pense, il pouvait écrire : « Je n'ai jamais pu démêler si les causes extérieures, si le fracas de la renommée, la parure des partis, l'éclat des hautes positions littéraires ou politiques n'étaient pas l'enveloppe qui m'avait attiré des empressements ». Dès qu'il était aimé, il craignait qu'on ne l'abandonnât et l'idée de l'inconstance humaine venait empoisonner sa joie. Dans son carnet de Combourg, on découvre cet aveu : « Je n'ai jamais été serré dans les bras d'une femme avec cette plénitude d'abandon, ces doubles nœuds, cette ardeur de passion que j'ai cherchée et dont le charme vaudrait toute une vie ».

On voit ici qu'il attribuait l'incomplétude de ses sentiments à ses partenaires, et non pas à son spleen. On comprend le mobile essentiel de son inconstance : il pensait toujours trouver ailleurs ce qui lui faisait défaut dans le moment présent.

Devenu vieux, il reconnaît son infirmité. Parlant de la Sylphide, il confesse évidemment le fond de son cœur lorsqu'il dit : « Je m'épuisai avec cette créature imaginaire, puis vinrent les amours réels qui n'atteignirent jamais à cette félicité imaginaire dont la pensée était dans mon âme ».

Bref, son fantôme d'amour ne fut jamais incarné. Ainsi, de même que René, Chactas, Eudore, Aben-Hamet, n'ont jamais possédé l'objet aimé, Chateaubriand n'aurait jamais atteint la Sylphide, c'est-à-dire son rêve de bonheur ineffable.

●

Cette « soif inextinguible de bonheur » qui ne pourra jamais être satisfaite est l'image de toutes ses autres passions. La Sylphide est la clé de ses ambitions. Melchior de Voguë s'étonnait déjà au siècle dernier « qu'un furet de physiologie comme Sainte-Beuve n'ait pas aperçu tout ce qu'il y avait là pour lui ». Car la Sylphide s'appellera tout à tour à tour telle ou telle femme, les aventures exotiques, la renommée littéraire, le pouvoir, la gloire politique, une ambassade, un ministère, - la religion, même... Mais là encore, quelle que soit l'aspiration qu'elle symbolise et qu'il aura furieusement poursuivie, toujours la Sylphide lui aura, finalement, échappé.

A la fin de son existence, il n'a plus d'illusions et s'écrie magnifiquement, dans ce manuscrit inachevé appelé *Amour et vieillesse* :

« Vieilli sur la terre sans avoir rien perdu de ses rêves et de ses folies, de ses vagues tristesses, cherchant toujours ce qu'il ne peut trouver et joignant à ses anciens maux les désenchantements de l'expérience, la solitude des désirs, l'ennui du cœur et la disgrâce des années, dis, n'aurai-je pas fourni aux démons dans ma personne l'idée d'un supplice qu'ils n'avaient pas encore inventé dans la région des douleurs éternelles ? ».

H. LE SAVOUREUX.

CHATEAUBRIAND

DIPLOMATE ET HOMME D'ÉTAT

J'ai fait de l'histoire et je la pouvais écrire.

(« Mémoires d'Outre-Tombe », T. IV, p. 602)

Un homme de lettres peut-il réussir comme homme d'Etat ? Oui certes, répond Chateaubriand, et de consacrer à la défense de cette idée chère trois pages des *Mémoires d'Outre-Tombe* ⁽¹⁾ sans compter de nombreux passages jetés ça et là, où il raille « les esprits positifs », « les gens de diplomatie, de comptoir et de bureau » ; pauvres envieux qui renvoient avec compassion Virgile, Racine, Lamartine, à leurs vers. Bien entendu, Chateaubriand plaide ici pour lui-même, et s'il se plait à donner en exemple sa propre carrière, l'argument ne sera convaincant qu'à la condition d'admettre ce qui était postulat pour lui-même, à savoir le génie politique de François-René de Chateaubriand.

Ses contemporains, à cet égard, n'ont pas été trop indulgents. « Ce n'était pas un homme d'Etat ni un vrai politique », écrit Sainte-Beuve, et Metternich, plus orfèvre tout de même en la matière : « Poète et pamphlétaire habile, il ne possédait aucun des éléments qui forment l'homme d'Etat ». Ce que l'on sait de la carrière diplomatique et ministérielle de Chateaubriand justifie-t-il pareil mépris ?

Rappelons-en d'abord les étapes : ambassadeur à Berlin, de janvier à juillet 1821 ; à Londres de janvier à septembre 1822 ; représentant de la France au Congrès de Vérone (octobre-décembre 1822), ministre des Affaires Etrangères, (du 28 décembre 1822 au 6 juin 1824), ambassadeur à Rome, de septembre 1828 à mai 1829.

Considérons donc successivement l'ambassadeur et le ministre.

(1) Je citerai les *Mémoires d'Outre-Tombe* d'après l'édition de M. Levaillant, en abrégant la référence sous la forme M.O.T.

L'accès de Chateaubriand à la carrière diplomatique n'était pas le résultat du hasard ou de quelque intrigue subalterne ; elle était une conséquence de la place qu'il s'était assurée déjà dans la politique intérieure de son pays. D'avoir écrit *De Buonaparte et des Bourbons*, *De la Monarchie selon la Charte*, et plusieurs autres œuvres de circonstance, d'avoir fondé, dirigé, *Le Conservateur*, battu en brèche le gouvernement présidé par Decazes, tout cela avait placé l'auteur, pair de France par surcroît, parmi les têtes du parti royaliste. Un homme dont il fallait tenir compte, pour ce qu'il représentait comme pour le réseau d'amitiés qui l'entourait. Sans doute, ses deux premières ambassades, et, à tout prendre, la troisième également, ne lui furent données que pour l'éloigner. « Je n'avais été envoyé à Berlin que parce que ma présence jetait le trouble dans l'administration » (M.O.T., III, 72), mais on ne saurait pour autant lui appliquer sa réflexion « qu'en général on parvient aux affaires par ce qu'on a de médiocre et l'on n'y reste que par ce que l'on a de supérieur » (M.O.T., III, 43). Dans son cas, ce serait même plutôt le contraire qui serait vrai.

Quoiqu'il en soit, il suffit de considérer les atouts qu'apportait l'homme dans sa nouvelle carrière pour reconnaître que sa nomination, même si elle était due aux jeux de la politique intérieure, était parfaitement justifiable du point de vue de l'intérêt général. Que demandait-on essentiellement à un ambassadeur de cette époque ? Il lui fallait d'une part offrir à l'extérieur l'image la plus avantageuse, la plus sympathique, de la nation qu'il représentait, être capable de créer entre lui-même et les dirigeants du pays où il se trouvait les contacts humains qui lui permettraient de deviner leurs réactions, d'influencer même au besoin leurs jugements et leurs décisions. D'autre part, l'ambassadeur devait être en mesure d'informer exactement son propre gouvernement, de lui faire part de l'expérience acquise sur le terrain lointain, de contribuer par là aussi à l'élaboration de la politique générale du gouvernement.

Chateaubriand n'était-il pas équipé admirablement pour ces divers aspects de sa tâche ? La France de la Restauration dans les premières années après 1815, ne pouvait prétendre occuper, sur le plan militaire, qu'une situation humiliée ; sa politique intérieure, instable et orageuse, en faisait un objet de méfiance ou de dégoût pour les monarchies européennes ; mais sur le plan des lettres et des arts, son prestige brillait plus vif que jamais, depuis qu'il n'était plus mis au service d'une entreprise de domination universelle. Devant l'homme de lettres fameux, qui incarnait tout ce qu'il y avait de plus séduisant dans l'esprit français, les préventions devaient tomber, la curiosité et la vanité lui ouvraient les salons et les cœurs, alors même qu'on n'aurait que peu de sympathie pour la politique française. Et c'est bien ainsi que les choses se sont passées partout. A Berlin, où le vieux roi Frédéric-Guil-

laume se plait à lui faire visiter ses oratoires et à lui confier en secret ses goûts en matière d'opéras. A Londres où George IV multiplie à son égard les attentions les plus flatteuses, tandis que toute la *society* lui fait fête: « Je ne sais plus ce que j'ai à faire, écrit-il, le 28 mai 1822, à Mme de Duras, toutes les conquêtes sont faites... Je me suis plus établi dans deux mois que tous mes prédécesseurs en sept ans ». A Vérone, où le tzar Alexandre se découvre avec l'écrivain une correspondance d'idée et une sympathie cordiale qui sont plus d'un ami que d'un monarque. « Nous ne nous fûmes pas plus tôt vus face à face un quart d'heure que nous nous plûmes ». (M.O.T., III, 161); et le tzar lui écrira plus tard: « L'estime que vous m'avez inspirée, M. le Vicomte, était indépendante de la place dont vous exerciez les fonctions ». A Rome, enfin, les cardinaux secrétaires d'Etat, Albani et Bernetti ont bien pu témoigner quelque réserve à l'endroit du journaliste tombeur de ministères, mais le pape Léon XII s'est plu à entretenir familièrement l'auteur du *Génie du Christianisme*. Partout où il a passé, Chateaubriand a montré de la France le plus noble, le plus prestigieux visage.

L'ambassadeur s'est révélé aussi parfaitement capable de transmettre à son gouvernement ce qu'il lui importait de savoir. Ne nous laissons pas prendre aux propos désinvoltes ou désabusés que l'on rencontre de ci de là, au sujet de la correspondance diplomatique: « Je brochais cette besogne diplomatique, dit-il par exemple, comme le premier ambassadeur venu, sans qu'il m'en coûtât une idée; de même qu'un niais paysan de Basse Normandie fait des chausses en gardant ses moutons ». (M.O.T., III, 539). Ce ne sont là que boutades orgueilleuses, destinées à rehausser d'autant plus son mérite, puisque cela revient à souligner la facilité avec laquelle l'écrivain s'est adapté à une tâche qui demande chez d'autres un long apprentissage. Chateaubriand était certainement plus sincère lorsqu'il écrivait à Mme de Duras, le 11 avril 1821. « Je prouverai aux petites gens qu'un homme d'esprit peut avoir les talents d'un sot et je veux défier au portefeuille les Guizot et les Molé ». En fait, nous savons qu'il a mis un soin infini à ses dépêches diplomatiques. Mme Durry, dans la belle étude qu'elle a consacrée à l'ambassade romaine de Chateaubriand nous explique sa manière de travailler: un brouillon d'abord, premier jet qui est revu avec soin, balaféré, raturé en tous sens; cette première version mise au net ensuite par un secrétaire, est elle-même encore arrangée; le texte final est souvent recopié de la main même de l'ambassadeur, de cette incomparable écriture, haute et droite, reflet du personnage. « Mes dépêches que j'ai soignées et écrites toute de ma main, par taquinerie ». (A Mme Récamier, le 17 février 1829).

Chateaubriand s'est vanté aussi, non sans raison, d'avoir donné à sa correspondance diplomatique un caractère moins frivole et moins anecdotique que celle de ses prédécesseurs.

« Je ne vous ai point parlé, selon l'usage, des réceptions, des bals, des spectacles... Je ne vous ai point fait de petits portraits et d'inutiles satires; j'ai tâché de faire sortir la diplomatie du commérage. Le règne du commun reviendra lorsque le temps extraordinaire sera passé ». (A Pasquier, le 13 février 1821).

Enfin, l'ambassadeur n'a pas hésité à s'élever au-dessus des fonctions de simple agent de son gouvernement. Il a pris parfois des initiatives, comme celle de faire écarter, au conclave de 1829, la candidature d'un cardinal hostile à la France. Dans tous ses postes il n'a pas manqué d'exprimer clairement son point de vue dans les questions de politique générale; de Berlin, il a poussé son gouvernement, trop timide à son gré, de prendre une part plus active dans les affaires d'Italie; de Londres, il a donné ses conseils sur la question d'Espagne et celle de l'Amérique espagnole; de Rome, il envoie à son ministre La Ferronnays un admirable mémoire sur la Question d'Orient, où se retrouvent toutes les idées qui avaient dirigé l'action politique de son ministère.

Les qualités déployées par le diplomate se retrouvent dans le ministre: même soin dans la correspondance à laquelle sont souvent consumées des nuits de veille; même coquetterie de s'occuper personnellement de détails infimes; on possède par exemple une lettre écrite par le ministre lui-même pour excuser le manque d'égards témoigné par les douaniers de Calais envers deux jeunes voyageuses anglaises. Sur un point, toutefois, Chateaubriand ministre n'a pas aussi bien réussi que Chateaubriand diplomate; alors que dans les cours étrangères il avait été un « lion », aux Tuileries, il se heurta à l'antipathie implacable de Louis XVIII, entraînant une réserve méfiante de la part des princes et de leur entourage, tant il est vrai que nul n'est prophète en son pays. L'opinion publique, du moins, lui restait en grande partie favorable, et s'il importe qu'un homme d'Etat demeure en contact avec la nation qu'il doit conduire, on peut dire qu'aucun des ministres de la Restauration n'avait autant de chances à cet égard.

Imagination et audace dans la conception d'une politique, prudence et résolution dans son exécution, tels sont les attributs principaux que l'on peut reconnaître chez Chateaubriand ministre des Affaires étrangères.

« J'avais une politique assurée bien avant la guerre d'Espagne... Deux sentiments m'avaient constamment obsédé depuis la Restauration: l'horreur des traités de Vienne, le désir de donner aux Bourbons une armée capable de défendre le trône et d'émanciper la France ». (M.O.T., III, 77). Cette politique, Chateaubriand l'a engagée dès le congrès de Vérone, d'accord avec son ministre d'alors, Mathieu de Montmorency, qu'il devait remplacer peu après. Et il va la développer en dépit des répugnances de Villèle, président du Conseil, qui s'épouvante des risques d'une intervention dans la péninsule ibérique. A peine arrivé au ministère, Chateaubriand démasque ses batteries: la France doit entrer

hardiment en lice ; en écrasant la révolution libérale en Espagne, elle consolidera à l'intérieur le régime des Bourbons, elle prouvera aux Alliés qu'elle a une armée fidèle, qu'elle n'a besoin ni de leur protection ni de leur surveillance, qu'il faudra désormais compter avec elle dans le monde. Cela fait on sera en mesure de s'attaquer aux autres grandes œuvres qu'il rêve : « Je voudrais vivre assez pour voir l'empereur Alexandre accomplir avec nous quatre grandes choses : la réunion de l'Eglise grecque et latine, l'affranchissement de la Grèce, la création de monarchies bourbonniennes dans le Nouveau-Monde et le juste accroissement de nos frontières ». Dans ce dernier cas, précisons-le, il s'agissait de faire retrouver à la France la frontière du Rhin. Tout cela pourra s'accomplir grâce à une alliance étroite avec la Russie, qui permettra de passer outre à l'hostilité de l'Angleterre et de l'Autriche.

Il y a de l'utopie, certes dans ce programme, mais aussi un sens de la grandeur qui trop souvent a fait défaut à la politique étrangère de la France entre 1815 et 1848.

Ils sont rares aussi, les hommes d'Etat qui ont su parsemer leur correspondance de pensées comme celles-ci, dont on pourrait facilement composer un recueil d'aphorismes politiques d'une saisissante actualité.

« Donnez la main au siècle pour l'accompagner en le modérant. Marchez-vous derrière lui ? Il vous emportera. Marchez-vous devant lui ? Il vous foulera aux pieds ».

« L'indépendance appuie l'indépendance. Un peuple libre est une garantie pour un peuple libre. On ne renverse pas une constitution généreuse quelque part que ce soit sans porter un coup à l'espèce humaine ».

« Les assimilations entre des peuples désunis par le langage, les mœurs, le climat, la topographie, sont insensées dans l'état actuel de la civilisation ».

Audacieux, visionnaire même, dans ses conceptions, Chateaubriand, dans l'exécution, sait manœuvrer, louver, temporiser. Il écrit, le 12 Février 1824, à son ami Hyde de Neuville, alors représentant de la France au Portugal : « Vos réflexions sont justes... Mais dans les obstacles qui s'élèvent de toute part et dans les passions des peuples et des hommes et dans celles des cabinets, on est obligé de se renfermer dans le possible et de ne pas essayer ce qu'on ne pourrait attendre. Souvent ce qui ferait si bien d'une part ferait le mal de l'autre... Nous reprenons notre indépendance militaire, mais nous ne sommes encore qu'au commencement de notre nouvelle existence. Nous devons jouer la partie avec prudence et attendre les événements dans le silence ».

La conduite diplomatique de l'intervention française en Espagne, en 1823, fournit un bel exemple de ce mélange d'audace et de prudence. Entre les menaces d'une Angleterre résolument hostile à l'action de la France, les intrigues cauteleuses de Metternich pour ôter à la politique française les bénéfices d'un succès que l'on craignait tout autant qu'on le

souhaitait, les ardeurs intempestives de l'autocrate de Russie qui aurait voulu intervenir de façon plus active, Chateaubriand manœuvra de façon magistrale. « Amis et ennemis, il fallait tout tromper, ou plutôt ne rien laisser voir du fond des choses ; il fallait que la France ressuscitât sans qu'on s'en doutât ». C'est à quoi il réussit sans conteste : « Mes dépêches étendues sous nos affûts empêchaient qu'on entendit nos canons rouler ». (M.O.T., III, 249).

La facilité avec laquelle s'accomplit en fin de compte l'opération militaire nous porte aujourd'hui à sous-estimer ses risques, et l'histoire de l'événement est restée embrumée par les nuages de la propagande du parti libéral qui n'ayant pu l'empêcher s'efforça du moins de le minimiser pour camoufler son échec. Il suffit d'imaginer ce qui aurait pu arriver en cas d'échec pour en prendre une plus juste appréciation. La révolution triomphant en Espagne, ou un revers des armées françaises dans la péninsule, et c'était la guerre civile s'étendant à la France, l'intervention fatale des armées de l'Alliance conservatrice européenne ; une opposition active de l'Angleterre, et c'était une guerre générale en Europe. Le grand mérite de Chateaubriand fut d'avoir exactement pesé toutes ces éventualités et d'avoir orienté son action en conséquence. Si la France ne devait finalement pas retirer de son succès tous les avantages que s'en promettait Chateaubriand, ce ne fut point de sa faute, mais de celle des inimitiés mesquines qui lui retirèrent le pouvoir de faire fructifier l'arbre qu'il avait planté.

Il n'empêche qu'il avait administré la preuve, comme il le dit, que le politique valait en lui l'écrivain. « Cette grande tache de faits répandus sur le tissu des rêves de ma vie ne s'effacera point, parce qu'elle est une ombre projetée de l'Histoire » (M.O.T., III, 250).

G. DE BERTIER DE SAUVIGNY.

LE SECRET DE CHATEAUBRIAND

Il est un moment où, dans la connaissance de Chateaubriand, ses plus fidèles admirateurs trébuchent : c'est quand il leur faut rendre compte de ses diverses attitudes politiques, au premier abord contradictoires, ce qui laisserait croire à un manque d'unité, et en conséquence, de conviction de sa part.

Sainte-Beuve n'y a pas manqué. Il n'a voulu voir dans la carrière politique de Chateaubriand qu'une « vraie marqueterie » faite de pièces et de morceaux, mettant ainsi en cause la sincérité et le désintéressement de l'écrivain.

« Royaliste, républicain pêle-mêle et tour à tour » déclare-t-il, « il est féal et rebelle, champion de l'autel, champion du trône, aidant à le renverser, et quand il l'a mis à bas, lui demeurant fidèle : le tout selon que l'occasion, le talent et le cœur l'y poussent... ». Enfin, il conteste la véracité du royalisme et du catholicisme de Chateaubriand ⁽¹⁾.

La plupart des commentateurs de sa vie politique adoptèrent sans discussion le point de vue du critique, sans voir que le parti pris de celui-ci aveuglait sa psychologie.

Les variations apparentes de Chateaubriand dans ses manifestations politiques ne sont pas le fait d'une soi-disant versatilité de son esprit et de sautes d'humeur ; nous voudrions montrer qu'elles correspondent à une unité d'inspiration et qu'elles traduisent un des aspects les plus profonds de sa nature.

Pour comprendre son unité d'esprit et sa sincérité politique, il faut remonter jusqu'au voyage en Amérique. En le préparant avec Malesherbes - et sous son influence -, il avait rêvé d'un libéralisme idéal. Il pensait en trouver la réalisation chez « l'homme de la nature ». On se souvient de son ivresse d'« indépendance primitive » quand il mit le pied sur le continent américain. « J'allais d'arbre en arbre, à droite et à gauche indifféremment, me disant en moi-même : « ici plus de chemins à suivre, plus de villes, plus d'étroites maisons, plus de présidents, de républiques,

(1) STE-BEUVE, *Chateaubriand et son groupe littéraire*, I, 294-295.

de rois, surtout plus de lois, et plus d'hommes... ». C'est un véritable manifeste anarchique. Et c'est de là qu'il faut partir pour bien comprendre sa personnalité et juger impartialement sa politique.

Le scepticisme anarchique qui se manifeste dans l'*Essai sur les Révolutions* s'atténuera avec l'expérience. Chateaubriand comprit vite la stérilité d'une position de réfractaire à toute loi et la nécessité d'une discipline individuelle et sociale. Les formes de cette contrainte lui étaient toutes fournies par tradition familiale : c'était la monarchie et la religion ⁽²⁾.

Sous l'Empire, il ne pouvait être complètement libre de sa plume. Cependant il montra vite par quelques éclats l'indépendance de son jugement ⁽³⁾. Sous la Restauration, il lui faut ménager le roi et la Cour, malgré quoi il ne craint pas de protester incessamment contre les lois d'exception ⁽⁴⁾.

Une fois rendu à l'opposition, l'existence de la monarchie n'étant plus en péril, son humeur combative et libérale peut se donner libre cours. Dans *Les Débats*, dans *Le Conservateur*, dans ses discours et dans ses brochures, le polémiste ne cesse de crier gare à la monarchie. Et quels dangers va lui signaler « l'inutile Cassandre » ? Toujours les mêmes : l'absolutisme, la censure, la Congrégation, l'esprit rétrograde, etc...

Dans l'opposition, cet homme d'« ancien régime » se montre de plus en plus homme de progrès ; et les idées de cet « ultra » rejoignent celles des républicains.

Il avait vite reconnu qu'en politique les isolés n'aboutissent à rien : il faut entrer dans un parti. Or, Chateaubriand ne voulait pas collaborer avec d'anciens révolutionnaires, ni avec les bonapartistes. Il se devait d'être du parti conservateur et, qui plus est, ultra et bientôt chef de ce parti. Mais la vieille indépendance de son tempérament et de son caractère va se délivrer peu à peu de ses entraves conventionnelles.

C'est ici qu'apparaît la position paradoxale qui a trompé ses contemporains.

Il s'est rallié sincèrement aux ultras et à leurs opinions et, en même temps, et non moins sincèrement, il se montre partisan des libertés constitutionnelles.

« Homme d'avenir », dit M. Levaillant, « il veut sincèrement fonder la liberté ; homme de tradition, il la veut

(2) G. COLLAS. — *Quelques problèmes touchant Chateaubriand* (Annales de Bretagne 1926, 150-355).

(3) Démission après l'exécution du duc d'Enghien ; article du *Mercur* ; discours pour l'Académie ; ses Réflexions politiques ; Rapport fait à Gand, 1815 ; *De la Monarchie selon la Charte* ; Proposition faite à la Chambre des Pairs, 1816.

(4) Loi sur les cris et les écrits séditieux, 1818 ; sur la suspension de la liberté individuelle, etc... - Contre l'établissement d'un ministère de la justice ; combats acharnés pour la liberté de la presse, de la parole et de la pensée, etc...

confier aux mains des plus dogmatiques tenants du passé... »⁽⁵⁾. Voilà le paradoxe secret qui, jusqu'en 1830, rongera toute sa politique. « Chateaubriand » dit Pierre Clarac, « se réduisait à s'unir à des hommes qui n'avaient pas avec lui une idée commune, pour combattre d'autres hommes qui pensaient comme lui sur l'essentiel »⁽⁶⁾. Il ose fréquenter ouvertement Béranger, Lamennais, Carrel⁽⁷⁾. Finalement, s'il reste fidèle aux ultras, c'est par honneur et non par conviction, bien que ceux-ci le traitent de renégat⁽⁸⁾.

Mais à partir de 1830, il jette le masque et ne craint pas de s'écrier : « Pourquoi ai-je été jeté dans cette troupe de médiocrités qui me prenaient pour un écervelé quand je parlais courage, pour un révolutionnaire quand je parlais liberté ? ».

Ainsi, pour élucider le problème de la pensée politique de Chateaubriand, il ne faut jamais perdre de vue qu'il reste divisé entre plusieurs impératifs, ce qu'il a exprimé lui-même dans une déclaration qui ne pouvait satisfaire aucun parti mais qui avait le mérite d'être profondément véridique :

« Gentilhomme et écrivain, j'ai été bourbonniste par honneur, royaliste par raison, républicain par goût ».

Il ne faut pas s'arrêter aux événements qui ont pu provoquer tel article ou tel discours, mais distinguer la fidélité de Chateaubriand à l'idéalisme libéral enseigné par Malesherbes, la continuité de ses inspirations profondes à travers les incidents de la politique. Chez lui, l'épisode cache le fond.

H. L. S.

(5) LEVAILLANT. — *Splendeurs et misères et chimères de M. de Chateaubriand*, p. 48.

(6) P. CLARAC. — *Le pamphlétaire et le journaliste* (Livre du Centenaire, 1948).

(7) Pour ceux qui moins familiarisés avec ses aspects bien sympathiques de la vie de Chateaubriand, voudraient élargir leur information sur ces amitiés « compromettantes », nous nous permettons d'indiquer quelques sources érudites. Voici par exemple une courte bibliographie Lamennais.

a) Marie-Jeanne Durry : *La vieillesse de René* (récits d'entrevues, correspondances, commentaires).

b) Yves Le Hir : *Lamennais et Chateaubriand* (étude synthétique complétant la précédente).

c) Lebègue : *Lamennais et Chateaubriand* : le thème de la Bretonne noyée (Mercure de France Sept. 1954, montrant l'influence du premier sur le second).

d) nombreuses communications au Bulletin de la Sté Chateaubriand. Le prochain n° contiendra en outre 1° : le récit d'une entrevue en 1844 montrant que Ch. était resté fidèle à son vieil ami breton en dépit des vicissitudes et divergences de leurs vies ; 2° lettre inédite de Lam à Chat qui montre que bien avant 1836 Chat et Lam s'étaient liés d'affection.

e) enfin la correspondance de Ch. avec Vitrolles en parle fréquemment (Oct.-Nov. 1845, Nov 1847) n'oublions pas enfin la célèbre lettre enthousiaste de Lam, à Ch. après lecture de la *Vie de Rancé* (Mai 1844).

(8) Argument en faveur de sa sincérité : si ses panégyriques du Roi, de la Monarchie et de la Religion rendent souvent un son officiel, académique, c'est qu'il force son talent. Au contraire, lorsqu'il peut déclarer ouvertement les idées expressives de sa nature profonde, il redevient inégalable.

“CHATEAUBRIAND OU RIEN”

« Je veux être Chateaubriand ou rien ». Lorsque Victor Hugo, jeune Rastignac des lettres françaises, lance ce défi, rien ne prouve qu'il pèse exactement ses mots. Après tout il n'a pas vingt ans et Chateaubriand est loin d'avoir atteint sa dimension définitive : nous ne sommes qu'à la veille du Congrès de Vérone. Cependant on ne peut se défendre d'une certaine admiration devant une attitude si décidée. Cacherait-elle une provocation ?

Que l'exemple de Chateaubriand pût être provoquant en 1821, voilà qui nous étonne. L'auteur des *Martyrs* avait averti ses contemporains : « Je ne veux rien changer, rien innover en littérature ; j'adore les anciens, je les regarde comme mes maîtres » (1). Mais Victor Hugo, même très jeune homme, avait assez de flair pour ne pas prendre ces propos au sérieux. Ou plutôt pour comprendre que Chateaubriand livré aux orages et aux courants contraires de plusieurs révolutions risquait fort d'être très différent de ce qu'il voulait être. Jeté comme au désert dans un carrefour de l'histoire où les grands vents de 89 et de l'Empire avaient fait le vide mais où se levaient sur des ruines des souffles nouveaux, il ne pouvait être que « ce cavalier seul », cet « étrange univers lacunaire qui dérive peu à peu vers la nuit » dont parle admirablement Julien Gracq. Il était à la lettre pour les jeunes écrivains de son temps le *phare* baudelairien, solitaire, « insulaire » sur un océan mal apaisé : ils n'avaient rien d'autre à faire que de ramer vers lui, fascinés et éblouis, au risque d'y briser leur barque.

A la réflexion, les manuels de littérature sont bien commodes : Chateaubriand émergeant seul en tête du chapitre XIX^e Siècle reste dans nos mémoires cet iceberg littéraire qu'il était pour Hugo. Il apparaît comme l'écrivain qui a ouvert la porte d'un avenir sans se mêler de cet avenir, qui a donné

(1) *Examen des Martyrs*.

le ton aux générations nouvelles sans se soucier de frayer avec elles, qui les a inspirées tout en s'en isolant orgueilleusement, qui reste sur le seuil du romantisme sans le franchir; bref il doit aux conjonctures de l'histoire ce privilège d'être à la fois *au dedans* et *au dehors* de son siècle. Il pouvait en effet se refuser à innover, il pouvait s'offrir le luxe d'être conservateur, classique et plus soucieux de tradition que de révolution: il n'avait qu'à ouvrir la bouche pour parler un langage nouveau et l'imposer aux autres.



Dès 1801 ce langage nouveau est parfaitement perceptible. L'oreille la moins avertie ne s'y trompe pas. Chateaubriand pourrait n'être alors qu'un écrivain du XVIII^e siècle, un Rousseau retardataire ou un Bernardin de Saint-Pierre génial. Tout l'y porte: son goût de la grande nature, de l'exotisme, sa confiance dans les édens sauvages, sa conception de l'homme, sa surabondance de lyrisme et de sentiment. Mais ce qu'il cherche et trouve en Amérique est neuf: non pas la vision mais l'*expression* d'un monde nouveau. Il suffit de relire *Atala* pour se rendre compte que Chateaubriand a été l'explorateur qui, avant Rimbaud, pouvait dire à ses contemporains: « J'ai heurté, savez-vous, d'incroyables Florides », et le dire avec les mots qu'il fallait. Il lui suffisait de décrire ce qu'il avait vu et, mieux encore, *ce qu'il n'avait pas vu* (c'est là que le génie éclate) pour faire naître des poèmes:

*Tout était calme et superbe au désert.
La cigogne criait sur son nid,
Les bois retentissaient du chant monotone des cailles,
du sifflement des perruches
du mugissement des bisons
et du hennissement des cavales siminoles.*

*La nuit était délicieuse.
Le génie des airs secouait sa chevelure bleue,
embaumée de la senteur des pins,
et l'on respirait la faible odeur d'ambre,
qu'exhalaient les crocodiles couchés sous les tamarins des fleuves (2).*

Eclat des images, comptuosité des rythmes, chevelure bleue, tout concourt à l'affirmation d'une langue inconnue. Ce n'est plus celle de Delille ou de Parry. C'est déjà celle de Ségalen ou Saint-John-Perse. Ce jeune dieu de vingt-trois ans qui s'embarque pour l'Amérique sur un brigantin de Saint-Malo, vit pendant trois mois au ras de

(2) Cette disposition mettant en relief les admirables structures de la prose de Chateaubriand a été adoptée par Plus Servien dans *Lyrisme et Structures sonores*.

l'océan, se baigne comme un fou dans ses eaux vertes, se fait attacher dans les tempêtes au mât du navire, ne peut pas être un voyageur ordinaire où le pompeux personnage qu'ont figé trop de clichés : il faut bien qu'à un moment ou l'autre il ait été lui aussi le poète. Il serait facile d'ailleurs de s'émerveiller de son vocabulaire et de la profusion de *pistias*, *nénuphars*, *tulipiers*, *alcées*, *liquidambars*, *agnus-castus*, *cornouillers*, *thérébintes*, *carcajous* (sans parler de ces *Mulcogulges*, *Natchez*, *Oulalissi*, *Simaghan*, *Apalachucla*, *Meschacébé* qui chantent dans nos mémoires scolaires) de ses premiers écrits. A quoi bon ? Chateaubriand prenait son bien où il le trouvait. L'important pour lui était de découvrir des choses à dire, comme d'autres découvrent sur le terrain des choses bonnes à peindre. Là encore Julien Gracq résume tout, en affirmant que ses descriptions ont pris « le charme inépuisable d'un douanier Rousseau ». Cette référence nous précise le véritable caractère des livres exotiques de Chateaubriand : une œuvre dont le « lieu » véritable est l'imaginaire et qui tire sa vérité des prestiges d'une forme.

•

Ceci posé, il nous faut bien admettre que Chateaubriand ne s'est pas contenté de peindre « des serpents verts, des hérons bleus, des flamants roses, de jeunes crocodiles ». Ses écrits expriment bien autre chose que ce souci d'enfermer des couleurs dans des mots. Pourtant son inspiration reste toujours très concrète et il est aisé de voir par exemple qu'il n'y a pas de rupture d'*Atala* au *Génie du Christianisme*, à la lecture de lignes comme celles-ci : « Dans ce bois régnait sans cesse un bruit solennel, comme le mugissement de l'orgue sous les voûtes d'une église chrétienne ; mais lorsqu'on pénétrait au fond du sanctuaire, on n'entendait plus que les hymnes des oiseaux qui célébraient à la mémoire des morts une fête éternelle ». Un tel texte montre clairement que c'est le même mouvement de pensée, d'imagination et de plume qui conduit la méditation de Chateaubriand des forêts d'Amérique aux nefs des cathédrales. C'est une démarche concrète, de nature à la fois visuelle et musicale, qui toujours le guide, le porte, le soulève, dans un grand envol d'images et de phrases, jusqu'à imposer à sa vision des choses une souveraine unité. Personne mieux que Chateaubriand n'a su dominer le réel (paysages, histoire, destinée personnelle) en le « formulant ». D'où cette extraordinaire impression d'altitude qui émane de la plupart de ses écrits. Son angle de vue est celui de l'aigle et tout le dispose à ces grands recueils sur les lieux inspirés d'où le regard plonge mais d'où la pensée surtout drape et enveloppe les images de la plaine. De l'Acropole il dit en poète : « Athènes, l'Acropolis et les débris du Parthénon se coloraient de la plus belle teinte de la fleur

du pêcher; les sculptures de Phidias, frappées horizontalement d'un rayon d'or, s'animaient et semblaient se mouvoir sur le marbre par la mobilité des ombres du relief; au loin la mer et le Pirée étaient tout blancs de lumière », mais il ajoute dans la *langue exacte* de Renan: « Je me disais pour me consoler ce qu'il faut se dire sans cesse: tout passe, tout finit dans ce monde. Où sont allés les génies divins qui élevèrent le temple sur le débris duquel j'étais assis ? Ce soleil, qui peut-être éclairait les derniers soupirs de la pauvre fille de Mégare, avait vu mourir la brillante Aspasie » ⁽³⁾.

On voit que dans la postérité de Chateaubriand il y aura le Barrès de la colline de Sion-Vaudémont (« Faust, Manfred, Prospéro ! éternelle race d'Hamlet qui sait qu'il y a plus de choses sur la terre et dans le ciel qu'il n'en est rêvé dans notre philosophie et qui s'en va chercher le secret de la vie dans les songeries de la solitude ! »), comme le Malraux du prieuré de l'Altenbourg (« Le plus grand mystère n'est pas que nous soyons jetés au hasard entre la profusion de la matière et celle des astres... »). Si l'on voulait pousser l'enquête plus loin, on s'apercevrait nécessairement - et sans la moindre ironie - qu'au milieu du xx^e siècle le langage de Charles De Gaulle suppose une référence permanente au style de Chateaubriand. Les *Mémoires d'Outre-Tombe* font songer avant l'heure aux *Mémoires de Guerre* non seulement par leur ton égocentrique (*ma* guerre, dit le Vicomte en parlant de la guerre d'Espagne de 1823; *ma* politique, en parlant de celle du Congrès de Vérone) ou par leur côté « Washington et moi », « Napoléon et moi », mais aussi par ce sens de la hauteur, de la distance que reflète sans cesse l'ordonnance de leurs phrases: « Je n'avais pas d'autre moyen de limiter les dégâts que de prendre du champ et de la hauteur, de gagner quelque nuage... », Charles De Gaulle, *Mémoires de Guerre*, Tome I: c'est du Chateaubriand presque pur.



Proust a écrit que l'auteur de *René* avait connu bien avant lui-même le « phénomène de mémoire » qui consiste, par un simple déclic d'association affective, à faire basculer la conscience dans le souvenir: « Quand Chateaubriand, note-t-il, est - si je me souviens bien - à Montboissier, il entend tout-à-coup chanter une grive. Et le chant qu'il écoutait si souvent dans sa jeunesse le fait aussitôt revenir à Combourg, l'incite à changer et à faire changer le lecteur avec lui de temps et de province » ⁽⁴⁾. Il est vrai que ces évasions vers le monde de la mémoire lui sont familières, et qu'il voyage volontiers à travers « temps et province ». Mais ce qui fait précisément

(3) *Itinéraire de Paris à Jérusalem*. Renan écrit: « Tout n'est que symbole et songe. Les dieux passent comme les hommes et il ne serait pas bon qu'ils fussent éternels... » (*Prière sur l'Acropole*).

(4) *A propos du style de Flaubert*, N.R.F., 1920, T. XIV.

qu'il n'est pas Proust est son inaptitude à emprunter pour de tels voyages un itinéraire intérieur. C'est toujours par l'extérieur qu'il se déplace, fût-ce pour se retrouver lui-même. Il ne cherche pas le chemin le plus profond, le plus secret, le plus souterrain. Il prend la route la plus haute, la plus vaste, la plus exposée. Ses voies favorites sont l'espace, le ciel, la mer, l'histoire. Les signaux qu'il préfère les astres, les étoiles, les hirondelles, les grandes dates de l'épopée impériale et de la diplomatie contemporaine. Il vit au grand jour comme il parle le verbe haut. Il y a dans tout cela de l'ostentation, de la parade, de l'orgueil, un goût immodéré du spectacle. Mais non de l'insincérité. Car Chateaubriand agit et pense naturellement à l'échelle des grandes manifestations de l'univers. Il ne se force pas pour cela. Il se laisse porter par une vocation profonde ou plutôt par des habitudes qui, pour être des habitudes de style, n'en sont pas moins une manière de respirer à une certaine hauteur (et tout autant qu'un Barrès ou un Malraux, il y a en Chateaubriand un Montherlant qui sommeille). Achève-t-il un portrait de Napoléon dans les *Mémoires*, ses derniers mots sont pour dire : « Napoléon avait des lacunes dans le génie ; son entendement ressemblait au ciel de cet autre hémisphère sous lequel il devait aller mourir, à ce ciel dont les étoiles sont séparées par des espaces vides ». D'instinct c'est très haut qu'il est allé chercher son image.

Non, pas d'intériorité chez lui ! Au contraire, une *extériorité* conquérante. La seule, l'admirable exception est peut-être cette *Vie de Rancé*, si précieuse justement parce qu'un Chateaubriand vieilli, recueilli, discrètement amer s'y exprime en des accents qui font de ce livre édifiant un témoignage irréfutable sur l'*envers* de son destin et de son style : dans les douleurs, les crises de conscience, les remords et les reconquêtes de ce Rancé désenchanté et austère, il y a plus qu'une transposition, qu'une confiance, il y a l'aveu d'un grand vertige devant l'espace vide d'une « scène » trop longtemps occupée et la revendication hautaine d'une retraite au secret de soi-même. Et c'est peut-être pour cela que l'éloquence d'apparat y cède la place aux mouvements secs et justes d'une prose lucide.

Quoi qu'il en soit, il n'y a pas deux visages de Chateaubriand. Confronté à sa vérité intime ou jeté au cœur de l'histoire, il découvre que la solitude est le commun dénominateur de tous ses actes, de toutes ses attitudes. Il s'en fait gloire et loin de se dérober à cette fatalité, il s'y plie, sûr d'y trouver au moins l'occasion de polir son personnage. S'il regarde sa vie de trop près, il y découvre des vanités, des échecs, des aveuglements, de terribles maladroites, des amours perdues, des passions politiques inutiles et beaucoup de grandeur sans objet. Mais s'il la regarde de haut, il n'y voit plus que sublime. Il lui suffit pour cela de jeter entre elle et lui l'écran de ce « beau langage » qui de Bossuet à Breton

ne constitue pas une des moindres traditions de notre littérature, c'est-à-dire qu'il lui suffit d'être ce qu'il a toujours été depuis *Atala*: un mage du verbe.

Victor Hugo ne s'y était pas trompé. Il fallait ou l'imiter ou renoncer à écrire. Chateaubriand en racontant sa vie est parvenu à la refaire, en survolant son destin a réussi à le fixer, en relatant sa carrière a su la repenser, en évoquant son enfance l'a solennisée pour l'éternité dans le décor d'un château de pierre, en peignant l'Amérique lui a conféré l'immobile majesté d'un paysage flamboyant. Il a montré que l'on peut faire ce qu'on veut avec des mots et des phrases. Sa chance a été de les aimer plus encore que lui-même.

RAYMOND JEAN.

GUILLEVIC

DE MA MORT

*Ce n'est pas moi
Qui fermerai,*

*Pas moi qui crierai
Pour la fermeture.*

C'est qu'on me fermera.

*

*La lavande
Est passée dans l'air,
Voulait rester.*

*

*Ici
L'air est coupant
Comme ce qui sera
Pour la fin de tes jours.*

*

*Ciel bleu, ciel grand,
Te regardant,*

*Je suis bien
Lorsque je suis toi,
De mon vivant.*

*

*Je m'étais endormi
Dans les destins de l'herbe.
Je n'en avais plus.*

*

*C'est aujourd'hui, j'avais seize ans,
Que tu es mince et blanche sur ton lit,
Etendue au milieu des couronnes de perles.*

*C'est aujourd'hui que j'ai,
Pour vivre, ton amour.*

*

*Pâlotte fleur,
Ce qu'il en reste.*

*Le vent, la pluie,
Si peu d'égards.*

★

*Le pigeon qui venait
Mourir auprès de toi,*

*Qui mourait dans l'espace
Où tu devras mourir.*

★

Je t'écoute, prunier.

*Dis-moi ce que tu sais
Du terme qui déjà
Vient se figer en toi.*

★

*Si cela pouvait être
Aussi satisfaisant,
Aussi doux que laisser
Le sommeil me contraindre,*

*Cependant que j'aurais
Conscience encore un peu
D'aider l'envahisseur*

*Vers l'ilot qui sera
Le dernier à livrer.*

*

Il faudrait accepter

*Pas la mort,
Mais la miennne.*

*

*L'autre temps,
Celui-là qui n'est pas au présent,

Tournait autour de moi
Sa gueule qui a faim.*

*

*Du moins je n'aurai pas
A me connaître alors,

Pas à me voir cadavre.*

*

*J'ai possédé parfois
Le volume et la courbe,

La vôtre avec la mienne,

Et j'ai tout enfermé
Dans la sphère qui dure,

Qui pourrait durer plus
Si je n'y mettais fin
Pour encore essayer.*

*

Si elle avait voulu

*Tout autant de moi
Que je voulais d'elle,
Ma terre,*

*Il n'y aurait pas eu
De terme à notre amour.*

★

*Au bord le plus souvent
De quelque chose de géant
Qui m'en voudrait.*

*Parfois après l'à-pic
Et parfois de plain-pied,*

*Quelque chose de clos
De hérissé, de lourd,
Qui serait là.*

*Un poème peut-être
Ou la fin de mes jours.*

★

*Parce qu'il y a terme
A ces jours devant toi,*

*Que d'aller vers ce terme
Fait par dessous tes jours
Un creux qui les éclaire,*

*Tu as le goût
De ces rapports qui sont de joie
Avec les murs et le rosier.*

★

*Le voyage était là, partout
Le voyage était de toujours.*

*La profondeur environnait,
Parfois s'ouvrait.*

*Hasardeuses
Étaient les étapes,*

*Le but gardé
Comme un secret.*

★

*M'endormant chaque soir
En me voyant gratter
Cè côté-ci de la surface.*

*

*Toute une vie
Avec un terme

Comme un loyer,
Comme un trimestre,

Dont meurt un pin,
Dont meurt un homme.*

*Toute une vie
Pour faire en sorte

Qu'il ne soit pas,
Qu'il soit passé.*

*

*Qu'elle soit longue au moins,
Cette vie qu'il faut vivre,

Car difficile
Est la leçon.*

*

*Si quelque chose pour la fin
Veut se garder,
Comment savoir ?*

*Et s'il n'y avait pas
De grand dernier moment ?*

*Si la fin
N'avait pas de bord ?*

*Si tout s'abandonnait
Avant d'arriver là
Ou si c'était soudain ?*

*

*Tu ne t'es pas pour rien
Ecartelé au long des jours
Sur toutes les courbes.*

*Tu en as ramené
Ce gibier tremblotant
Que tu tiens pour donner.*

*

*Quand je ne serai plus,
Les rochers porteront
Plus lourd qu'ils n'ont porté,
Le jour tâtonnera
Plus inquiet vers la mer.
Peut-être que l'abeille
Volera tout pareil,
Mais les fleurs recevront
En amie la rosée.
La boue des chemins creux
N'attendra plus autant,
La carrière craindra
Un peu plus de midi.
Il manquera ce lien
Entre tous ceux qui pèsent.
Je ne remplirai plus
Les gouffres qui voudront
Se remplir avec vous.
Vous m'accuserez tous
De ne plus être là.*

*Si ce sera monter
Vers le point terminal,
Si ce sera descendre,*

*La question
Restera posée.*

*Et c'est peut-être encore
Accorder trop de sens*

*A ce qui peut
N'en pas avoir,*

*Ennobler
De l'horreur.*

★

*Et pourtant comme si
Ce que je dis ici,
Ce que je cherche à dire*

*N'avait rien de commun
Avec ce qui sera
Le terme de mes jours,*

*La fin définitive
D'une vie qui vivait,*

*Cette inimaginable fin
D'une épopée
Dans le plus rien.*

*Car tout ce que je touche
Tourne autour
Sans toucher.*

GUILLEVIC.

SUR J.-S. BACH⁽¹⁾

Ecrire sur J.-S. Bach, en si peu de pages et après tant d'érudits est une gageure assez désespérante. D'autant plus qu'il n'est pas de musicien qui se prête aussi mal aux divertissements littéraires. La tranquille énormité de son génie défie l'analyse, encore que, cependant, il soit de tous les maîtres celui qui réclame les plus patientes exégèses. Je vais donc risquer d'éveiller ce grave visage, m'écartant en quelques aspects des visions traditionnelles. Ce n'est pas sortir de soi, malheureusement, que de tenter ces approches et ce commerce avec une œuvre et une ombre. Mais quoi ! Tout artiste n'eut jamais pour but que de s'enfanter dans l'âme du voisin et de l'enfanter en conséquence, ne fût-ce que le temps de dérouler une sonate. Bach plus que personne, qui est essentiellement un musicien de la médiation. Ce qui le distingue de beaucoup. Se reconnaissant doué par Dieu lui-même et lui en étant redevable, il n'envisagea pas autre chose que de servir ses contemporains et d'illustrer aussi parfaitement que possible le pourquoi et le comment de son service. Plus encore, il ne se légitima comme créature, et debout devant son Dieu, que dans la mesure où son génie pouvait être pratiqué par la communauté. Il n'est donc point seulement un homme musicien mais un musicien des hommes. Sans vanité, mais confiant, et presque sans y penser, tant cela va de soi.

Il ne rêve pas, comme Beethoven, de se transmettre dans l'humanité future, de se réaliser pour elle, voire de la construire à sa manière; il ne compense pas les échecs du présent par des impulsions prophétiques; il n'impose pas son drame comme une sorte d'archétype du destin humain, il est l'homme à qui il suffit d'être cerné par son temps et son milieu. Il s'y meut à l'aise, comme beaucoup de ses confrères, qui avaient cette

(1) Extraits d'un livre sur J.-S. Bach à paraître prochainement aux Editions du Seuil.

chance aujourd'hui perdue, de participer étroitement à la vie d'une société. Quoi qu'il flaire d'obscur en lui, si plein qu'il soit souvent de pathétisme, au point de préfigurer les états romantiques, il ne cesse de sauvegarder ce propre de l'homme en quoi tous se retrouvent s'ils le veulent. Le surprenant, c'est qu'au travers de la société dans laquelle il vivait, semi-féodale, et sévèrement policée, où, le plus souvent, les passions s'exercent à marcher sagement, sous la bride des idées - encore que le siècle fermente et qu'il agite lui aussi beaucoup d'inconnues irrationnelles qui vont le désagréger bientôt, - le surprenant est qu'il ait flairé nos impulsions les plus élémentaires. Il y a du noir d'Afrique dans sa rythmique, et la puissance d'envoûtement des vieilles incantations. Je n'en veux pour preuve que ce goût pour l'anapeste obsédant ou pour ce *moto perpetuo* qu'il dévide à plaisir et qui finit par nous communiquer le sens du tourbillonnement mesuré des mondes. Sous la perruque, et les dentelles de l'habit, un homme ingénument s'écoute et se dénude si bien qu'il parvient à toucher aux plus antiques expressions de l'homme. C'est ce qui nous le rend si présent. Merveilleuse complétude qui lui permet, dans notre siècle, tout à la fois de se retrouver dans le jazz, d'exalter la piété des religieux, de stimuler les tenants de l'intellectualisme, voire de justifier par ses dernières œuvres, et malgré qu'il en aurait, les recherches abstraites des dodécaphonistes. Il met tout le monde d'accord. Il en eût été stupéfait, ne pouvant penser que le coup de dés serait si beau.

Il se trouve en lui un bonheur d'écrire qui nous fascine. Un bonheur d'écrire et d'exister ainsi. Un génie si régulier, si plein, tant de fécondité et d'infailibilité dans le traitement d'un langage et de ses formes; une vie si bien faite pour mettre au jour tout ce qu'elle portait en puissance, si peu gênée, somme toute, et si bien ajustée à son temps; la cohérence d'un système musical qui laisse tout loisir de jouer au jour le jour; enfin, une société qui, si discutable qu'elle soit, autorise et même nécessite de tels exercices: c'est beaucoup de chances. Nous voudrions qu'un Bach fût encore concevable. Il ne l'est plus. Remettez seulement en doute les structures d'un langage dont un génie peut se servir: c'en est fait; il ne croit plus en son instrument, ni en ce qui le peut construire lui-même. C'est le malheur qui nous frappe aujourd'hui. Les génies, partout présents, n'ont plus les moyens de réaliser paisiblement leur état. Déjà ce qu'ils apprennent est contradictoire et sujet à disputes. Ils n'ont plus de foi dans l'ordre de leur dire. Ils s'usent alors en conflits permanents, et ne peuvent réaliser leurs œuvres

qu'à grands frais. Le simple fait que l'on a tenté aux environs de 1930 un « retour à Bach », sans parler de la qualité des ouvrages que cette tendance suscita, est très significatif de ce besoin de revenir vers l'obédience du Père pour y trouver logique et repos. Mais le Père n'est plus là - nous sommes tous des bâtards anxieux - et l'on ne retourne pas vers un giron imaginaire. Bach lui-même, fils royal d'un système, et n'existant tel que grâce à lui, ne pourrait risquer aujourd'hui une synthèse viable. Lui, homme d'unification par excellence, que pourrait-il faire au milieu de cent courants aussi radicalement opposés ? Il ne pourrait, comme tout le monde, que prendre son parti de ces contradictions, et se risquer à inventer ce qu'il pourrait, comme il le pourrait. Il eût trouvé un fameux terrain où exercer sa logique et son goût des discussions sur les vérités éternelles. Il eût dû se réinventer.

Il n'eut pas à le faire. Bach était né pour poursuivre. Toute l'Europe se servait d'un système musical commun. La diversité provenait seulement des styles. Se faire à l'un et à l'autre, prendre à l'Allemagne, à la France et à l'Italie des manières qui lui paraissaient enrichir sa propre nature, tel fut son jeu favori. Pour accomplir une synthèse, il lui suffisait d'assimiler ces manières contrastées mais non contraires et de se réaliser à travers elles ; de trouver une moyenne proportionnelle entre toutes ces façons d'être. Il le put. Il devint, non pas tellement un grand musicien d'Allemagne, qu'un grand Européen. Et plus consciemment sans doute qu'on ne l'imagine. Il a dépassé volontairement les frontières tracées par Pachelbel, Böhm, Reinken ou Buxtehude. Il a englobé Versailles, et non pas seulement en sacrifiant à d'élégantes manies - notes chiffonnées, ornements et autres galanteries - mais en en saisissant la beauté singulière : cet art de vivre qui lui était exotique et le charmait par là, tel qu'il se manifeste en Couperin, Marchand ou Grigny. De même, il s'est emparé du génie de Vivaldi ou de Corelli. Il leur a pris leurs trouvailles, leur allure, leurs conceptions et en a joué à sa guise.

Est-ce à dire qu'il les transcende toujours ? Il ne faut pas le grandir jusqu'à l'absurde. Il n'attrapera jamais cette secrète solarité qui illumine les grands Italiens, cette fougue élégante et ce mordant si expressif des thèmes ; il n'a pas la musique maigre et nerveuse, ni le muscle concis et un sec de ces ardents ; ni leur sourire, ni leur terre. De même, bien qu'il soit le plus élégant des luthériens, il ne l'est pas tant que les qualités de la musique française ne lui échappent un peu. Sa politesse n'est pas modelée par les canons de

Versailles. Il porte sur eux un regard ravi, mais ne leur prend, malgré lui, que ce que sa nature de thuringien traditionaliste autorise. Nul ne peut sortir de son corps. Et le sien est un peu lourd pour cette grâce et cette pureté de diction. Bien qu'il se soit frotté à beaucoup de princes, il ne peut secrètement qu'en toiser les fantaisies, comme un homme que ses principes moraux détournent des plaisirs du siècle. D'instinct, il se réfugie dans son église, et c'est peut-être le seul malaise qu'il connut sans avoir une claire conscience de ses causes, que d'être originellement le plus libre des hommes, en même temps que le plus ardent à se démontrer, et à trop se démontrer, qu'il était indispensable de maintenir les contraintes religieuses et morales héritées des anciens. Ce « sérieux », d'une couleur si particulière, qui est loin d'être sa plus belle vertu mais à travers quoi son génie exerce d'incroyables hardiesses, est une fatalité qui le dépasse. Race. Milieu. Famille... etc... Il n'y pouvait rien et nous n'y reviendrons pas. Mais lion il est à sa manière et nous n'insisterons, pour détruire la fausse gravité dont on l'entoure et à seule fin de découvrir la vraie, que sur ce qu'il entend apporter d'irréductible et de nouveau.

Ce fut un homme à l'avant-garde de ce qui était déjà le passé. Un peu anachronique par là. Au plein de sa maturité, alors même qu'il pousse à son comble l'art du contrepoint, menant à terme tout ce qu'il avait appris des Allemands, des Français et des Italiens qui excellèrent dans le style savant, le siècle, lui, s'en détourne. L'inévitable balancement du simple au complexe et du complexe au simple se poursuit. On est las, cette fois, du style sérieux.

La richesse de la polyphonie qui avait enchanté, rebute. C'avait été un pullulement de fugues, de chorals figurés, de cantates... Au point qu'aux yeux de ses contemporains Bach fut un peu noyé. Tout au plus voyait-on dans son art une surenchère de maîtrise mais non pas l'occasion d'un renouveau. Peu à peu prédominait le style théâtral et galant, et la claire simplification de son homophonie. L'Italie donnait le ton. Bach n'avait pas la nature galante. Il boudait la mode et ce qui ne lui posait pas de problèmes ardu. (Tendance vers l'abstraction qui ira s'accroissant). De plus, le luthéranisme était le dernier bastion de la musique savante. La nouvelle manière n'y mordait que lentement. Bach ne se soucia donc guère d'actualité. Il est pourtant le musicien le plus hardi de son temps. On le voit bien, et nous y reviendrons plus tard, à sa façon de traiter les styles et les formes qui lui arrivent des quatre points cardinaux. Jamais ceux qui aidèrent aux prémisses de son art n'eussent pu rêver de conséquences

aussi complexes. C'est dans ce pouvoir de mener à un terme inouï tout un grand pan d'histoire qu'éclate son coup de génie. Il résume à lui seul la fin d'un temps, et reste là, comme un très grand personnage que sa disproportion rend bientôt inutile, puisque le siècle vague ailleurs.

Voyez-le d'allure un peu massive, vers le milieu de sa vie, le visage poupin à double menton, la bouche large et assez fine, le nez droit et gros, et cet œil d'honnête homme qui sait ce qu'il sait. Avec je ne sais quel air majestueux des Bourbon. Tout semble avoir comploté pour le conduire à ce point de maîtrise. Sa puissance d'affirmation de soi, si modeste soit le cadre social dans lequel elle s'exerce, est prodigieuse. Son génie s'accroît comme une planète en dilatation constante. Parti de peu, il apprend à s'imposer, ou mieux, à se révéler aux gens de goût, aussi régulièrement qu'il apprend à triompher des difficultés de son art. Il sied qu'un homme de sa race - j'entends celle des Bach, à laquelle il était fort attaché - devienne un excellent bourgeois, et il le devient; qu'il pratique une morale sociale et religieuse stricte, et il la pratique; qu'il ne sorte pas du cadre choisi, et il n'en sort pas; qu'il ne se rebelle pas contre les principes supérieurs et d'abord contre les siens propres, et il ne se rebelle pas. Son génie est énorme mais sans démesure. Ambitieux sans déraison. Sûr de lui sans vanité. Disons que J.-S. Bach sut vivre. Et ce qui émerveille d'abord est de le voir si bien assis. Il y a là un fessier royal, puissamment encastré dans son fauteuil, qui peut nous faire soupirer beaucoup, nous qui ne cessons d'essayer des chaises instables. Et si puissant que soit l'appétit de cet homme, il sait se garder tempéré. Il aime à régulariser l'extraordinaire, et à trouver des régularités extraordinaires. Nul plus que lui ne s'est empiffré autant de toutes choses. Tout ce que composait l'Europe, ou presque, nous l'avons dit, lui passa dans la tête et dans les mains. C'était se situer au centre d'un kaléidoscope constamment agité. La tête eût tourné à tout autre que lui. Or, tout devient sa fleur et son fruit. L'admirable est de voir cette puissance d'assimilation réjouie d'être raisonnable. Le plaisir de raison c'est chez lui qu'il se trouve. Sans souffrir la moindre anxiété pathologique - elle lui eût abîmé ses moyens et eût réduit son abondance -, sans encourir un risque de silence, ni le besoin d'être autre et de l'être autre part, ou de tenter quelque mutation du tempérament pour se varier soi-même, simplement !

Bach ne fuit jamais, ni ne se désiste. Il ne compense rien avec des chimères mentales. Tout doit venir s'aligner sur le papier et tout doit s'incarner.

Jamais génie ne parut aussi peu fou, ou jamais folie ne fut plus souverainement logicienne. Merveilleuse santé qui ne cessera de vaincre, de construire, de reconstruire et de rebondir après chaque épreuve. Il n'aime pas ce qui est inexpédient pour le salut de son œuvre et de son âme. Toute sa vie n'a souci que d'expédiences et des plus solides. Disons qu'à l'inverse de Mozart, qui ne cessa de perpétuer son enfance et d'y fixer son génie pour le rendre plus aimable, l'enfant Bach devint fort régulièrement adulte, et voulut toujours le devenir. De même, la nuit, les troubles et les silences de la *nuit*, si chers aux romantiques, lui sont étrangers. Il n'abdique pas devant les fatalités de Nature. Il n'a même pas la notion de ce désabus, ou de si loin... Il semble n'avoir pas le temps de s'abandonner aux délectations moroses. Une chose entre toutes est propre à alimenter ses rêves : la théologie, dont il est friand. (Et encore est-ce parce qu'il y trouve l'occasion d'argumenter et de déduire). Sa grande affaire est de proliférer en toutes ces choses auxquelles il se sent voué. On aimerait l'appeler Bach le Fértil. Cet homme a vécu sans cesse au milieu des autres. Les braillements des gosses l'ont escorté toute sa vie. Il a probablement torché mille fois vingt et un petits derrières. Il ne paraît pas qu'il en fut excédé. Beaucoup de ses enfants moururent, mais il en refit, tenacement. Le vacarme de sa maison, où tout le monde faisait de la musique, l'enchantait. Sa rage venait de ce qu'on ne mît pas assez de cœur à l'ouvrage. Il fallait chanter, composer, jouer, toujours mieux et toujours plus. Je n'ose croire, de sa part, à une héroïque sainteté. Je crois que tel était son naturel et qu'il se plaisait à être un inlassable moteur.

Il bénéficiait, cela va sans dire, de structures psychologiques puissantes. Bénéfice qui nous est impossible. On le voit bien à certains faits de sa vie. Son second mariage, par exemple. Si profond que soit son chagrin à la mort de sa première femme, Maria-Barbara, il ne peut être question pour lui de rester veuf trop longtemps. Il ne cultive pas sa douleur. D'instinct, peut-on dire, il reprend femme et recommence, car il est indispensable de se tenir vivant. Les usages sociaux l'y inclinent. C'est une bonne chose. De même, il ne cesse de combattre pour améliorer ses revenus. Dès qu'il avère qu'une autre situation est préférable à la présente, il y court, si forts soient les liens qui l'attachent à l'ancienne. Il calcule en tout comme en ses fugues. Quoique véhément et coléreux, il gère ses affaires, selon le mot de Westphall, « comme une femme de ménage probe et méticuleuse ». Il eut en partage, il est vrai, beaucoup de bon-sens, et beaucoup de vertus. On se lasse à les énumérer. Bon mari,

bon père, bon professeur, bon compagnon aussi, et je passe sur la bonté du musicien. Cela fait presque rire. Que voulez-vous, c'est un régulier ! L'homme des possibles et des évidences, en son œuvre, en tout cas. Il apprend à respirer en musique, et l'on ne souffre pas sa respiration, on en vit. De là, ce naturel en tout ce qu'il compose, ou au moins, cette aisance de logique qui naturalise les vues les plus subtiles de l'esprit. Il peint l'accident, il n'en meurt pas. Heureuse prudence ! On peut dire que tout son travail se passe à frapper ses notes d'absolu pour que chacune occupe la seule place convenable. Souci de tous les musiciens, encore en ont-ils souvent désespéré. Mais les pouvoirs d'expression de Bach ne sont jamais en défaut. Rien du reste, n'est en défaut chez lui. Il n'a pas de vice. Aucune passion ne le tient aux tripes, hormis la musique. Cela lui laisse la tête claire et lui permet de trouver toujours l'agencement des lignes le plus pur et de se prémunir contre un échec. C'est un fait surprenant que l'absence d'échecs en cet homme. A peine des luttes qui l'encolèrent mais dont il se tire le plus souvent à son avantage. Et son œuvre ne signale aucune chaussetrape où il se soit cassé les jambes. Rien n'avorte, ou si peu... Tant d'apparente simplicité, une fécondité si soutenue et si tranquille finissent par voiler le personnage. Il s'abstrait ou devient banal. Ce qu'il ne saurait être en aucune manière. C'est en essayant de dire sa vie que nous pourrions mieux l'approcher.

.....

(1703) Bach, à cette époque, est un jeune homme d'aspect princier. Il entend maintenir sa dignité et ses manières d'aristocrate apprises à Lünebourg. Il porte épée. (Il a probablement fait un peu d'escrime à l'Académie). Mais il semble n'avoir connu aucune des diverses crises propres à cet âge. La frivolité ni l'extravagance ne l'atteignent. Il en est prémuni par le simple fait d'occuper très jeune des fonctions d'adulte. Cela l'aide puissamment à se *structurer*. Il fait converger toutes ses forces vers un point de maturation d'où son génie pourra irradier sa pleine mesure. N'eût-il pas trouvé de tels points de fixation, au moment le plus opportun, il eût connu sans doute des troubles, des dérèglements et des compensations aventureuses. Contrairement à celui de beaucoup d'autres génies, son conditionnement nerveux paraît d'une santé surprenante. Si douloureux que soient les coups qui le frapperont, il les maîtrisera toujours, sans que cela ébranle son équilibre. Aidé en cela par sa religion, encore qu'elle eût pu être une occasion d'aggraver les déchirements du

cœur, mais surtout aidé par une constitution physiologique et psychologique étonnamment robuste. Son corps ne l'a jamais trahi. Il ne l'a pas trahi non plus. L'afflux même de son génie, alors qu'il paraît chez beaucoup procéder par assauts et coups de boutoir, ne lui inflige aucune distorsion. Il ne souffre pas la beauté, ni ne la ahane ; il la dispose devant lui avec une main patiente et fraîche, et l'œil clair. Même à cette époque de formation, où il ne peut jouir encore de la pleine maîtrise des formes, où il donne l'impression d'un jeune conquérant plus ivre de combattre que de gérer sagement son empire, c'est pourtant aux genres les plus sévères qu'il s'attaque. Il travaille comme un artisan inlassable. Ne lâche pas la plume, le violon ou le clavier durant des nuits entières. Et le merveilleux est que jamais ce labeur ne lui infligera le dégoût de son art. Bach n'a jamais usé sa musique. Il n'a jamais eu besoin de son envers : le silence. Il aurait été ébahi d'apprendre que des êtres créés essentiellement pour agencer des sons pussent en avoir une nostalgie irrépressible par le fait des sons mêmes, et le vouloir incorporer comme valeur sensible à l'intérieur du monde sonore. Un silence, pour lui, est un repos rationalisé ; on ponctue et l'on poursuit.

Il travaille donc et il le peut. Ses charges le lui permettent. Il doit simplement jouer le dimanche matin de huit à dix heures, le lundi pour la prière en commun et le jeudi matin de sept à neuf heures. Par surcroît, bien qu'aucun contrat ne le stipule, il dirige le chœur des élèves de l'école de latin.

Il a retrouvé les chers membres de sa famille. Le gendre de Henri Bach, Christophe Herthum qui lui a succédé, la veuve de l'oncle Jean-Christophe, les trois enfants du frère jumeau de son frère Jean-Ambroise, dont Jean-Ernest chez lequel il avait peut-être séjourné à Hambourg. Mais il aime surtout à retrouver Maria-Barbara, une cousine éloignée, fille cadette de Jean-Michel Bach, qui fut organiste à Gehren. La jeune orpheline vit chez son oncle Martin Feldhaus et sa tante Régine Wedemann dans la maison de la Couronne d'Or. Bach y habitera aussi. S'ébauche alors une idylle toute claire. Jean-Sébastien et Barbara ont à peu près le même âge. Tous deux sont orphelins, libres d'attaches sentimentales, et tous deux passionnés de musique. Leur cousinage est trop éloigné pour les empêcher de s'unir un jour. Là encore, pas de coups de tête de Jean-Sébastien. Les usages sociaux et je ne sais quelle sagesse infuse le tiennent solidement ; il ignorera les tourments de « l'amour-passion », préférant devenir le plus parfait mari de l'histoire de la musique ! Il considère qu'il lui faut travailler davantage pour

asseoir plus solidement sa situation. Ce faisant, il rendra hommage à sa femme et pourra la prendre comme épouse. Il l'aura méritée ! Dieu du ciel, se peut-il donc que les choses aient été aussi simples ? Il le paraît, pourtant.

Si l'on ose se pencher sur la sexualité de Bach, on n'y aperçoit aucune déviation ni malaise. Il n'a pas le génie onaniste. Sa musique, en rapport direct avec sa sexualité, ne se love pas sur elle-même. Passé les premières masturbations de l'adolescence, auxquelles il céda peut-être, mais, si l'on en juge par la suite, sans excès qui l'aient fixé sur le plaisir et le tourment de Narcisse, il semble avoir très naturellement régi ses désirs. Ce qui ne signifie pas qu'ils n'eussent pas de puissance. Comme il n'existe pas de créateur eunuque, je crois que sa virilité fut des plus vives, mais que, par une heureuse complexion et des circonstances propices, elle se garda saine. Bach refoula peu ou se corrigea bien. Il s'affirma, dans l'ordre établi, sur ce point comme en sa musique. A dire vrai, sa religion le préservait de toute culpabilité sexuelle. C'est un des grands titres de gloire de Luther, à mon sens, que d'avoir pu, en se mariant lui-même passé la quarantaine, et si contrarié qu'il fût, lever l'interdit sur la sexualité, dont il sentait quelles erreurs, quelles compensations douteuses, quelles tragédies morales elle engendrait chez la plupart. Il assainit cette fonction du même coup, ou du moins le tenta. Ce qui représenta de sa part une assez prodigieuse victoire sur le « surmoi », et sur son propre inconscient, tout modelé qu'il était par les anciennes règles monastiques. Songez-y. Bach bénéficia donc, sur ce point encore, de la doctrine luthérienne. Il calma sa chair au jour le jour, pratiquant sans doute, après son mariage, l'heureux conseil de Luther : « Fais l'amour avec ton épouse selon son gré. Deux fois par semaine ne feront de mal ni à toi ni à elle. » Et il fut un époux fervent et pur, par cette simplicité et cette honnêteté des rapports, dans lesquels il trouva sans nul doute une « très humaine, très douce et très noble » consolation. On n'a jamais abordé ces problèmes à son sujet, mais je crois frôler de très près la vérité. N'étant pas gênée ni tourmentée, elle est simple ; et belle parce que simple. Grave aussi. Car Bach, pour qui le rapport sexuel fut important parce qu'il perpétuait l'amour, l'équilibre et la race des hommes, n'eut pas le sexe frivole. Puissamment centré sur les œuvres de l'esprit, cet homme avait besoin d'une base organique et psychique stable et saine. Il l'eut ; et son œuvre reflète très bien cette harmonie entre la tête, le cœur et le ventre.

Je dirai, en schématisant beaucoup, que l'exaltation psychique d'Eros, se manifeste en musique,

selon moi, par le caractère ascendant de la phrase. Cette exaltation correspond à l'agression sexuelle. La courbe descendante est un indice de don et d'enveloppement affectif, ou encore de prise de possession. Dualisme mâle-femelle. C'est la qualité d'une variété infinie de ce perpétuel échange et de cette fusion, plus ou moins harmonieuse, qui témoigne du dynamisme idéatif d'un caractère. Remarquez, par exemple, que chez Beethoven, l'exaltation est souvent rapide, par à-coups brusques et même brutaux, et qu'elle se rompt à son faite pour redescendre d'un manière assez tourmentée, en une ligne beaucoup plus longue et s'abîmant souvent plus bas que le point de départ de la précédente. Il y a déséquilibre entre l'une et l'autre forme d'expression. Il y a déséquilibre entre le pouvoir et la volonté d'agression et le don de soi, qui implique un enveloppement amoureux, et, en quelque sorte, l'usage attendri de cette agression. Chez Bach au contraire, l'équilibre entre les deux est d'une admirable perfection. Cela me frappe toujours et je m'étonne qu'on ne l'ait jamais souligné. La courbe monte et descend en un admirable jeu de balance (à moins qu'il ne veuille écrire un thème descriptif ou symbolique, c'est alors autre chose,) - à proportions presque *égales*, avec une tranquillité, une variété, une souplesse qui témoignent indiscutablement d'une pleine maturation de son être. C'est un homme pacifié et qui n'a rien en soi d'anguleux et vert. Or, on ne se mûrit pas seul de la sorte. Je maintiens que c'est par la qualité de l'adaptation sociale et surtout par la qualité de ses mariages que Bach l'obtint. Ses deux femmes rendirent Bach heureux, sinon de l'impossible euphorie des romanesques, du moins de ce bonheur plus égal mais plus profond naissant de l'épanouissement complet d'un être, de la tête aux pieds. Et comme, dans une réussite de ce genre, la réciprocité est une condition *sine qua non*, Bach rendit probablement ses deux femmes heureuses. C'est du reste ce que ne nous cache pas l'histoire, du simple fait qu'elle ne s'attarda pas en commentaires sur ce qui *allait de soi*. Mais les biographes ont étrangement minimisé le rôle de Maria-Barbara et d'Anne-Madeleine. A la vérité, elles ont à la fois tempéré et aggravé le génie de Bach. Cette maturité et ce sérieux que nous admirons en lui, il le leur doit en partie. Elles l'ont ancré, elles et leurs enfants, dans la terre des hommes. Il n'a pas été un génie célibataire, comme il y en eut tant, avec tout ce que cela représente de désirs inassouvis, d'inadaptations, de compensations narcissiques, d'« immaturation » profonde et de crises dans la solitude. Il n'a pas souffert du malaise de Don Juan. Il n'a pas été non plus un faux mari n'usant cahin-caha

de son épouse que pour se calmer, entre deux révoltes ou deux ennuis, sans lui consentir une communication, moins encore un échange, avec sa nature profonde. Bach s'est ouvert tout entier à l'amour et à la paternité. Il a aimé être l'époux et le chef de famille, et a endossé délibérément les responsabilités que cela entraînait. Si ses épouses avaient failli à la tâche, il eût certes perdu beaucoup de temps à ravauder la déchirure. Il n'eut pas à le faire. C'est une chance de plus, et aussi un mérite. Bach a excellé dans l'ascèse du mariage. C'est, du même coup, honorer celles grâce à qui il y excella et qui, s'épanouissant elles-mêmes, lui permirent de donner sa pleine mesure.

LUC-ANDRÉ MARCEL.

LE VISAGE

*C'est l'heure de l'attente
Je vais au cœur de l'arbre
Le mur change d'essence
Devenu le revers
Le velours d'une écorce
Où gîte un soleil vert*

*C'est la miséricorde
Le doux tamtam les cordes
De l'amoureux orage
Le silence incendié
La brèche dans l'aubier*

*O bûchers insolites
D'insolentes racines
Aux abords des brasiers
Aux rives de mon corps
Un regard me révèle
Quelle rose me sauve*

*Je te revêts visage
Feu d'immortel feuillage
Qui rêva nos désirs
Et leur métamorphose*

LA VILLE

*L'humour magique des réclames et des jeux
Se dissipe effaçant la Belle Jardinière
La cueilleuse avertie : aucune pomme certes
N'est maudite il suffit de cacher sa récolte
- L'annonce dérisoire s'évapore*

*Le carrefour offre un Café violet
Un refuge au néon sa tenancière sourde*

*La trompette et l'orgue électrisent
Les boissons et les souvenirs*

*Que la mémoire se délivre O miroir dur
Lentille diamant pour y choisir le feu
Tels jours tel ciel leur haute flamme révéree
Le soleil et son nœud son amande l'amour*

*Voici le passé devenu le souffle et sa buée
Sur l'hivernal dahlia du crépuscule*

La chair changée Hier fondu dans le futur

LA FEMME

*L'aube est douloureuse : on gaule la terre
Cette pomme sa pulpe acide et nourricière
Sa rèche écaille de printemps
- Je n'appelle rien qu'un vaste vent d'herbe*

*Alliée aux plantes je m'étonne
Si rien ne répond à ce corps
Si l'amertume bue au matin fruste
N'est pas l'écume où s'élaborent
Toutes les menthes de l'enfance*

*Je porte le fardeau des beaux maïs abandonnés
Sans pouvoir affronter les arbres
Animer le squelette encor brut de leur danse*

*Mais vienne une nuit vraie
Les racines m'infuseront la vie en leur vin d'ombre
Si la chair alors se refuse
Si la présence humaine s'évapore
Je brasserais les verdure vertigineuses
Les climats éclatés où se dépouille la genèse*

LE FEU

*Les actes du jour une fois franchis
Le sommeil frappe de l'étrave un autre sol*

*On y sent reposer des corps incorruptibles
On y devine l'énergie étrange de la mort*

*Les mêmes pas signent mon cycle et leur gloire en
Toujours brûle d'un feu solaire et cramoisi [ma vie*



*- Echangez votre sang dans sa rose et ses brandes
Tous règnes confondus - cinabre et cinnamome -
Le temps s'abat et flambe au brasier de vos noces*

LE MUR BLEU⁽¹⁾

Après tant d'autres, de Plutarque à Gide, je m'aventurerai sur les traces de Thésée.

Il est, parmi les exploits que les Fables attribuent au fils d'Egée, deux images, singulièrement prégnantes et modernes, qui le ramènent à nos rives où nous pensons à lui. Ces images, je crois, incarnent les moments critiques et décisifs d'une quête identique. Embarqué sur Argo, il éprouva la mer, en vue de la Toison. Dans le Labyrinthe, il fut seul, en face d'une tentation monstrueuse.

Lorsqu'avec allégresse, il souleva certaine pierre et découvrit les sandales et l'épée qui lui étaient dédiées, il ignorait le sens de cette aventure à laquelle il était dévoué. Il ne savait pas même que cette aventure comportait un sens, inoubliable, irréversible. Par plus d'un trait, il préfigure Ulysse. Et, à dire vrai, c'est déjà Ulysse, adolescent. Un peuple qui se préparait à passer son examen de maturité avec Homère le fit à son image.

A ce moment, une promesse était déjà promulguée. Un immense désir, au moins, s'était emparé de l'exigence humaine. La promesse ne fut jamais tenue, ni même démentie. Le désir ne s'apaisa point, il s'aggrava plutôt. Mais l'un et l'autre rendirent inévitable une rupture qui était nécessaire, pour que l'espoir naquît.

Je dis qu'alors, un geste, très lent, s'amorçait et que ce fut le premier grand geste tragique, allié de la lumière. Mais, depuis, des théologies s'emparèrent de la promesse, qu'elles dévoyèrent vers leurs ciels, de ce désir, qu'elles déracinèrent du sol où il devait se réaliser. Il nous faut bien revenir à cette aube cruelle qui se leva lorsque l'homme eut dénoué les liens les plus serrés de ses participations, lorsque, soudain, il sut se concevoir.

(1) D'un essai en préparation: « L'heureuse promenade ».

Le titre de cet essai ne saurait, ici, faire illusion. On n'y verra que cette seule image par laquelle les amateurs de plongée sous-marine désignent l'ivresse des profondeurs.

Le silence ne réduisit pas, dans l'immédiat, le monde à son spectacle. Il effleurait, il menaçait, et seulement à des points critiques localisés. Parfois, très vite, il s'ouvrait, comme une prison, au désespoir. A ce moment où les mythes se convertissent en connaissance, deviennent l'instrument de la connaissance, à ce moment, toujours, apparaît l'image de l'exil.

Image lourde et jamais oubliée, prégnante de ces gestes qui la doivent effacer et qui l'aggravent, image nécessaire, image souveraine, aussi, de notre bien secret, image dangereuse : je ne vois point d'autre sens à ce tenace, à ce profond mouvement qui nous porte aujourd'hui vers le limon des origines, comme jadis Plotin vers les Barbares - il y a ce regret inassouvi, d'un accord de substance entre l'homme et le monde -, à cette infinie nostalgie, à cette nostalgie éternelle qui déchiffre dans l'histoire une téléologie - il y a cette rêverie déchirante qui s'oriente vers un ailleurs ou un plus tard.

Il me faut répéter que cette image est dangereuse. Je pense à ce regard pour lequel elle devint insupportable et qui n'osa plus se poser sur le monde. Je pense à cette téléologie - qui fut unique, mais dont les principales hantent encore les esprits et s'incarnent dans certaines volontés, je pense donc à la *ragnarök* allemande. La pensée s'absente du réel, cherche désespérément en elle les signes d'une renaissance et ne conçoit le salut qu'après la destruction radicale de tout. L'idée baptismale me semble avoir été, ici, corrompue à la racine : ce n'est point de la mort acceptée et subie que se relève l'innocence, c'est de la mort portée joyeusement, du geste sauvage qui torture et incendie, de la fièvre qui veut s'oublier dans un furieux embrasement.

Mais il me faut également rappeler que cette image est nécessaire et souveraine. Elle donne la mesure d'une certaine gravité qui est noblesse. Nous n'avons pas à récuser cette émergence au temps et à la solitude. Elle nous a séparés, mais elle nous a promus. Je dis seulement que la pensée de cet exil en lequel nous sommes tenus peut être forte et peut nous conforter. Elle aiguise le sens d'une quête dont se dérobe le but, sans cesse, et qui prouve l'existence, quelque part, de ce but. Un jour quelconque, toute gréée dans le calme d'un port, l'aventure pavoise. Elle n'a fait que changer le signe de cette lumière au sein de laquelle nous vivons et, cependant, nous avons le sentiment que quelque chose peut se produire, si nous savons y consentir.

Je décrirai d'abord la situation à Cnossos, avant l'arrivée du convoi rituel. Elle montre que l'île fut ce lieu où, brutalement, fut prise conscience de ce danger que j'ai dit. Et qu'une hésitation assez folle suspendit alors le geste souverain, à ce moment où il était nécessaire. Cette hésitation était folle, elle était justifiée. Une insoucieuse ignorance, une brusquerie impertinente en dispensèrent Thésée - qui en tira sa force.

Les salles vacantes et immenses du Palais résonnent sous le pas des sentinelles. Des ordres aboient, que transmet l'écho jusqu'à ce qu'ils parviennent, enfin, aux oreilles de l'intéressé. Et aussitôt, la coquille de bruit se ferme ou bien se brise ou s'évapore, nul ne saurait, le préciser. Il n'est plus rien qu'un message gravé dans l'esprit, une hantise qui ne peut s'effacer que par son accomplissement. Certains prétendent, cependant, que les paroles ne disparaissent point, une fois prononcées. Elles seraient endormies, dans les coins obscurs où elles se tapissent ordinairement. Crier un ordre, ou appeler, ce ne serait point articuler des mots intelligibles, agencés dans la logique d'une phrase, ce serait réveiller de prompts messagers qui, d'eux-mêmes, trouvent ceux-là qu'ils doivent joindre et contraindre et presser. Le Palais serait, ainsi, peuplé de paroles, invisibles et assoupies, qui attendent l'heure de servir. Certaines dormiraient depuis des temps si reculés que la mémoire la plus fine ne pourrait les décrire, ni même les situer.

D'aucuns se plaignent de cet encombrement inutile. Ils y voient une menace, toujours disponible. Ils craignent obscurément le hasard ou une transmission défectueuse et possible depuis que les recruteurs ont ramené d'Egypte ou du Soudan des mercenaires aux langages étranges. Alors une confusion involontaire, un défaut de prononciation pourraient réveiller des mots très anciens dont nul ne saurait contrôler l'emploi, dont la nature et l'efficacité seraient oubliées, des mots qui transmettraient des messages insensés, inopportuns ou dangereux.

Le plus souvent, de telles spéculations sont identifiées à des songes. Elles sont rarement formulées. Mais voici que, soudain, un ordre inconnu frappe une oreille à laquelle il n'était pas destiné. Il est exécuté, dans le plus grand trouble. Et le responsable - qui, pourtant, ne fit qu'obéir à un message indiscutable - est sévèrement puni, dans le plus grand secret.

Nul ne peut réparer le mal; à peine, ses effets sont-ils localisés et, moins encore, sont-ils réduits. Le plus souvent, tous les efforts, les plus scrupuleux, les mieux soutenus, n'aboutissent qu'à renforcer ce qui se serait, peut-être, de soi-même, dissipé, à plus ou moins longue échéance. Les prêtres, évidemment, comprirent tout le parti qu'ils pouvaient tirer de telles situations. Mais l'indifférence gagna, progressivement, ceux-là même qui spéculaient sur la survie des paroles. La menace fut estompée, et oubliée. On ne se soucia plus des mots endormis et nul n'osa jamais plus prétendre ou penser que les désastres pouvaient être imputés à leur réveil accidentel.

Ainsi le Palais retrouva une paix probablement trompeuse. On ne prêta plus attention à des symptômes assez graves dont les causes pouvaient être aisément circonscrites et déracinées. Une sorte d'allégresse sans mémoire accompagnait les actes quotidiens de la vie. Elle accordait au voyageur tout le prix

d'un séjour dans cette île désormais vouée au Bonheur et à la Beauté. Parfois, très vite, peu de temps, l'angoisse serrait les gorges. Elle conférait une gravité certaine au regard d'une femme qui passait. On aurait dit alors que le bonheur était bien fondé qui pouvait jouir de lui-même ou même s'interroger. Et cette beauté, si généreuse, si égale en tous lieux, n'était pas superficielle qui savait se concevoir comme une essentielle valeur, dont l'absence libérerait le destin.

Je ne parle pas par allégorie, je décris ces troubles réels qui se fomentent, lorsque l'esprit s'exhause et se conçoit comme un acteur, parmi les écheveaux brouillés des causes.

Sur Cnossos, la nuit est proche de tomber, c'est un lourd rideau de velours bleu qui sera délivré, brusquement. A intervalles réguliers, au centre de la ville, s'élève un long gémissement. Ce n'est peut-être pas un gémissement mais un chant, un chant profond, un chant profond de solitude. Nul n'osa plus parler, ni respirer. Ce n'est pas un chant, ce n'est pas une plainte. C'est le silence, seulement le silence qui investit Cnossos sous le faix de son image secrète. C'est le silence inquiet d'un orage qui n'éclate pas.

La chaleur est épaisse. Elle n'est point celle qui tranche, jusqu'à l'os blanc et sec. Elle épouse les corps et les dévoie dans la suffocation. Nul ne dort; nul ne pourrait rêver dormir. L'issue du combat ne fait aucun doute. Ce n'est pas un combat, c'est un rite. Celui dont personne, jamais, ne publia le visage ne peut pas ne pas triompher. Il y a l'attente et seulement l'attente. Attente indéfinie, pas même l'angoisse ou la crainte, mais le sentiment qu'au-delà, quelque vœu impossible - qui n'aurait pu être nommé - serait comblé. A tout jamais, cette longue méditation secrète et soucieuse serait rendue inutile et, pour l'éternité, le Temps inépuisable serait conforté.

Il y a cette attente et ces silences, chaque été, pendant la semaine qui précède le sacrifice, il y a ces silences qui deviennent, de moins en moins, supportables. En une chambre reculée, Minos légifère. Au centre du Palais, il organise lentement les rites. De longs édits, timbrés du sceau à la francisque double, ordonnent le monde qui s'efface et qui renaîtra dans la hiérophanie. La Reine Rouge erre, désespérée, parmi les corridors, fréquente les terrasses qui surplombent la mer. Ariane s'épuise en longues marches sur la grève plombée qu'illuminent des éclairs sulfureux. Dans les bas-quartiers, au milieu de la foule hagarde qui tente de tuer l'absence avec des alcools, Phèdre agace les matelots. En sa robe noire et mince qui l'épouse, elle s'appuie contre un mur, au coin d'une rue. Et, sans un geste, elle se tait.

Sur la mer, Thésée surveille la manœuvre. Pas un souffle, nous sommes contraints de marcher à la rame. Dans

la cale, six couples veulent oublier. Une fille, solitaire, voyage dans son corps désert et désolé. Thésée surveille la manœuvre, comme, à Cnossos, dans les laboratoires du Palais, Dédale aligne des chiffres, trace des épures. Le maître de nage fait encore forcer l'allure. Les torses, ruisselants d'obscurité luisante, se penchent, se redressent. Un moment, le sillage paraît se creuser davantage et se décolle doucement de la coque. Deux jours de calme plat, la mer est une lande de mercure. Thésée calcule, jette des ordres qui couvrent les bêlements de la cargaison absentée. La lune est haute, dans le ciel, elle répand une lumière liquide qui module la plaque métallique, la surface aveugle, la masse paralysée des eaux.

Sur Cnossos et la mer, la tranquillité est plus que trompeuse, elle est menaçante. Car elle est imposée par les conditions mêmes de ce qui va la révolter. Attente de tout ce sol craquant et rouge, d'une foule enivrée qui s'enivre, attente de la mer plombée, des corps éperdus qui s'égarent, celui qui ne verrait que la Paix, manifestée en sa plus stricte définition, se verrait ensuite foudroyé ou englouti, sans comprendre. Toute action nécessaire, je le présume, s'inaugure par la traversée d'une étendue plane et sans histoire, par un voyage dans le sommeil profond. Ou bien, elle a d'autres visages séduisants dont on ne sait pas toujours reconnaître ce dont ils sont le masque.

Car c'est à détourner le regard de la mort, c'est à regarder la mort comme si elle était transparente, c'est à oublier la mort et qu'elle s'est mise en marche et qu'elle approche, c'est à croire qu'elle ne sera pas le dernier visiteur ou qu'elle nous apportera la bonne nouvelle, c'est avec ces pensées étranges que nous finissons par acquiescer. Nous n'avons à donner des gages à ce qui, dans un instant, nous balayera comme un peu de poussière, devant le seuil. Des sables, des sables mouvants, voici ce qu'est la mort, elle nous happe lentement, dans une morne étendue. Calme profond, paix illusoire que ces sables. Ils ont leur charme qui est puissant. Mais il nous faut réveiller l'esprit de cette lourde torpeur qui l'engourdit et qui le flatte. Telle est l'image de la tranquillité que j'évoquai sur la mer et à Cnossos. Il est, derrière ces apparences, tout ce qu'elles voilent à pacifier.

●

Lorsqu'à Cnossos, il fallut choisir l'emplacement où serait édifié le Labyrinthe, on en vint à pressentir l'existence d'une pensée dont les contours furent d'abord insaisissables mais qui, progressivement, s'imposa. Telle cheminait cette pensée: il est une tentation et il est un risque que cette tentation implique. Seule une intelligence froide et une nature stupéfiée peuvent efficacement résister à cet appel fascinant, lorsque les apparences se lèvent sur le crépuscule des dieux.

Construit dans le Centre de l'île, le Labyrinthe rayonnerait de tous les prestiges de son éloignement. Il serait le lieu qui oriente la pensée, lorsqu'elle pressent un vide, grandit démesurément derrière les façades charnelles. Cette étendue morose et vaine qui le séparerait de la ville ne serait pas un obstacle réel, ce que nous voulons qu'elle soit. Elle composerait le milieu dans lequel le magnétisme noir se propagerait aisément, viendrait, par ondes multipliées, battre aux portes mêmes du Palais. Celui qui obéirait à l'appel, au sentiment d'une damnation nécessaire, celui qui s'engagerait dans cette zone inerte et brûlante, loin d'être rebuté par les dunes de sel et l'amertume de la soif, se trouverait, au contraire, conforté par un dépouillement progressif de tout ce qui l'attache à notre ville, par une nudité de l'être allègre et décidé.

Sur une proposition de Dédale, on décida donc d'ériger le labyrinthe au centre même de Cnossos, sur l'aire traditionnelle où jeunes gens et jeunes filles dansaient les mariages. La sécurité morale et politique y trouverait son compte. Le contrôle des accès serait facile et l'on se dégoûte vite des songes troubles que rien ne vient contrarier. Dédale insista même sur la nécessité d'édifier le monument sans aucune précaution qui puisse en ménager le secret. Tous les habitants collaboreraient aux travaux et seraient largement rétribués. Chacun serait libre de circuler sans surveillance sur les chantiers et, à tout moment, de consulter les plans. Le mystère étant ainsi éventé, la population étant ainsi compromise, nul ne pourrait trahir, sans se trahir lui-même. On ne gouverne bien que des complices.

Cnossos était, ainsi, enseveli sous une paix trompeuse, comme les sables cachent la mort. Le Labyrinthe n'y nourrissait aucune rêverie douteuse. Il n'était l'image provocante du pays interdit que pour Thésée, sur la mer. Et cependant, il agissait secrètement. Il y avait, dans la cité, il y avait ces silences : ils dépossédaient l'esprit de ses attaches extérieures, chacun se retrouvait comme le lieu d'une interrogation dévorante et infinie, chaque année plus impérieuse.

Je pense que le Labyrinthe agissait comme la conscience forcenée du réel qui investissait de lourdes habitudes, qui les réduisait à des gestes dont, chaque jour, la signification se dégradait. Une jarre, une corbeille, une table arrêtaient soudain le regard qui ne pouvait s'en détacher : elles n'étaient pas altérées, simplement elles apparaissaient. Elles absorbaient le Temps. Et devant elles, il n'était que de rester sans voix. Parfois, des places se vidaient d'un seul coup, comme si le sang qui refluit vers elles était précipitamment bu par les sables. Celui qui s'y aventurait reconnaissait bien ce lieu familier, nul détail n'était isolite, mais l'imprudent voyait cette place, pour la première fois.

De telles impressions sont invulnérables. Elles ne se laissent pas oublier. Sans doute, en ce dévoilement brusque,

apparaît quelque chose - qui semble maléfique. J'identifierai cette angoisse au sentiment, lorsque le cœur, lorsque le Temps s'arrêtent. De tels moments inaugurent un mouvement auquel, cependant, il n'est guère possible de se refuser. Ce serait une infidélité foncière que de ne pas tenir compte de l'avertissement, ici donné. Et cette trahison à l'égard de l'être serait le signe d'une profonde déchéance. A Cnossos, ce fut d'abord le plus sombre qui se dévoila, par une saisie abrupte : il y avait le réel, nu et provocant, dans la distance, inaccessible, à tout jamais inaccessible. Il y avait, clair et distinct, ce bien qui pourrait apaiser, la conscience hallucinée de ce bien promis, de ce bien, présent, à deux doigts de nous-mêmes et inaccessible, l'image, évidente et provocante, de ce dont nous fûmes exilés.

●

Le convoi rituel est arrivé à bon port. Et maintenant, il est midi sur l'île.

La ville est déserte, ainsi le veut le rite. Le soleil, à l'aplomb, brûle le sel de l'air, brise les surfaces de réflexion, déchire les rétines. Une rigoureuse géométrie affûte des contours nets, des arêtes blessantes. Rigueur de cette flamme blanche, comme un scalpel, de cette purification par la saumure et le feu invisible. Elle réduit les corps à leur infinie solitude essentielle, les dépossède de leur double, de cette ombre, et c'est comme un rapt. Ariane, toute droite, à la porte, est attentive au mouvement giratoire de sa fusaiole. Les astres tournent dans la nuit des espaces, le fil se tend. Le jour immense est immobile, il épuise le temps. Ariane, lentement, chante dans la chaleur :

*Il est des hommes qui habitent dans l'eau,
loin de la terre,*

Au fond des plaines marines.

Il en est de malheureux, car ils ont de rudes travaux :

leurs yeux sont des astres et leur âme est dans la mer (2).

Tout le long du chemin qui mène au Labyrinthe, Thésée ferme les yeux. Il ne les ouvre qu'une fois assuré d'avoir franchi le porche, d'être engagé dans les couloirs inconcevables. Ses compagnons sont aveuglés. Ils se plaignent d'une danse rapide et colorée, de fleurs étranges contre les yeux. Il les serre en une masse compacte, à la première courbure. Et il procède, seul, dans la pénombre glauque et continue.

Sitôt le porche franchi, tel est le Labyrinthe : nulle image ne se propose que l'esprit puisse différencier de la précédente. Tout sentiment de la durée est aboli, bu par le sable et la

(2) Aristée de Proconèse, trad. A. Thérive.

pierre poreuse. Sitôt le porche franchi : un mur, infiniment, et d'un seul gris somptueux. « En quelque point que tu sois situé, la même distance te sépare de la courbe prochaine et de celle que tu as passée ». Tel est donc le Labyrinthe : non pas un lacs de ruelles, mais ce lieu même où la conscience du Temps s'absorbe, sitôt le porche franchi.

Thésée avance lentement, comme on danse dans la mer. Il tient entre ses doigts une fine cordelette, nouée à intervalles réguliers. Tous les dix pas, il compte un nœud. Ainsi mesure-t-il le chemin parcouru. Et il scrute alors, devant lui, la lourde paroi de grès. De même qu'entre les phases immédiatement rapprochées d'un image animée, n'apparaît aucune solution de continuité que l'œil puisse percevoir, ainsi les modulations de la surface pariétale sont insensibles à la vue qui les saisit successivement. De même que deux moments éloignés de cette même image modulée en signifient l'ébauche et la conclusion, ainsi deux portions de la muraille - après que Thésée eut compté dix nœuds - surgissent, distinctes et reconnaissables, dans leur confrontation.

Thésée voyage dans la lenteur, il traverse le présent, comme on nage au fond de la mer. Patience est son nom et son travail est effort de conscience. A la fascination qui épuise le temps, il oppose des images qui le réfléchissent, il oppose une mesure qui le fragmente et le conquiert. Ainsi se conforte-t-il, avant le vrai combat, ainsi, vainct-il le monstre. Non point arraché, par le mouvement inconcevable d'une extase, de ce lieu-ci où il marche vers cette tour de miroirs moites où il est attendu, mais calculant, mais retardant et maîtrisant chacune des ses foulées, qu'il aborde maintenant à la Chambre centrale, il sait se présenter, la conscience armée, devant Celui qui, déjà, parle.

« Qui suis-je ? Tu ne le sauras qu'après m'avoir vaincu. Vois ce masque, il est d'or et fascine. Ce n'est qu'un masque, non une allégorie, nul ne peut l'arracher qui ne m'aie d'abord agenouillé ». Voici Thésée au cœur du pays interdit, il a traversé le miroir. Et il connaît enfin la nature de ce combat qu'il doit livrer. Qu'il agenouille le monstre, qu'il le démasque, non, la victoire n'est pas acquise, la soumission n'est que feinte. Il y a d'abord cet acte d'allégeance après lequel doit reprendre la lutte, avec les seules armes de l'esprit. Face d'or du taureau - ô taureau de ce jour, au centre de l'arène, quand le puissant soleil est à l'aplomb ! - face d'or du taureau et qui choit sur le sable, à peine se ressaisit Thésée : il se voit en cet autre sur qui il se penche et qui sourit. L'une multipliée par le reflet que l'autre lui oppose, déjà fortifiée elle-même, deux fascinations s'exercent, cherchent le défaut du regard et se confrontent en leur absolue identité. Alors, d'une seule pensée, Thésée ravit le pouvoir que son double détient et le retourne contre celui qui le voulait contraindre. Il songeait, il songeait, nageant au fond des plaines marines, il y a ce moment où l'esprit se dissout lentement dans une

paix vaporeuse, il y a ce moment où il est proche de se rendre à une immensité vague et sereine, aux transparentes jouissances. Tel est le secret du Labyrinthe, oui, le mur bleu. Brutalement, Thésée a rompu le contact.

●

Dédale avait conçu le Labyrinthe comme une sorte de machine dont il avait garanti l'efficacité par les soins apportés à masquer les calculs, à les rendre insoupçonnables : le piège ne se refermait, implacablement, que si la victime n'avait pu - n'avait voulu - reprendre souffle. Il était ainsi l'équivalent d'un miroir le reflet devait dévorer l'image réelle, si elle ne se rassaisissait, si elle ne créait, entre elle et cette autre que, naïvement, elle suscitait, une distance et une durée. La traversée du miroir - c'est du Labyrinthe que je veux dire - s'accomplit par une dilatation extrême de l'instant. Lorsque Thésée sortit, Ariane, toute droite à la porte, était attentive au mouvement giratoire de sa fusaiole. Ariane, lentement, chantait dans la chaleur :

*Leurs yeux sont des astres et leur âme est dans la mer.
Mais, quoique dans leurs mains ils aient de nombreux biens,
Ils en réclament aux dieux, avec une perverse arrogance.*

Mais Phèdre était près d'elle et ressemblait, trait pour trait, au Minotaure, lorsque le masque eut roulé sur le sable.

De même que Thésée, avant d'atteindre la chambre secrète, éprouva la mer en sa nudité solitaire, de même qu'à suivre les corridors du Labyrinthe, le même mur opposait au regard la même masse régulière, aux moëllons indentiques ; de même que sur la mer et dans le Labyrinthe, Thésée ne s'écartait pas apparemment de son point de départ et qu'il ignorait s'approcher du lieu même interdit, de même qu'insensiblement, il se trouvait en vue du lieu qu'il occupait déjà, qu'il épuisait dans la durée un présent continu, ainsi nous ne pouvons atteindre le lieu seul situé qu'au prix d'une rupture non pas évidente qui marquerait une distance entre ce dont nous sommes partis et cela où nous sommes, mais d'une insensible dépossession qui, modifiant, par quantités infimes et en un temps dilaté à l'extrême, les images successives de notre trajet, laisserait subsister, dans la conscience la plus aiguë, une image toujours intacte.

Nous dérogerions cependant à ne goûter que le présent simple, à ne pas contester cet espace et ce temps, possibles ou probables, où nous serions conciliés. L'exigence se mesure à ce grand geste de refus qui l'inaugure : il tente de recouvrer ce qu'elle a d'abord nié. Cela, Thésée nous l'enseigne, qui prit le risque : obéir à l'appel du monstre et, l'ayant joint, le contredire. Plutôt que de se perdre en son double défié, il l'épuisa d'un coup et retourna vers la porte, où Phèdre l'atten-

dait. Car, Thésée vainqueur, Ariane ne fut plus que celle qui désigne le seuil et, parfois, ouvre les battants. Maîtresse de l'ambiguïté, elle était celle par qui tout arrive, ici s'arrêtait son pouvoir. Oubliée dans le mouvement de l'aventure à laquelle elle introduisait, elle devint l'Oubli lui-même, ce furieux ménadisme qui se serait emparé de Thésée s'il n'avait terrassé le monstre. Son destin, désormais, était ailleurs, à Naxos, où elle fut constellée, couronne comme un cri diamanté dans la nuit pure.

Je crois que ce monde-ci - tel qu'il nous est donné - il nous faut d'abord le révolter, pour y renaître, entendre l'appel et y répondre. Il nous faut loyalement menacer cette relative sécurité - elle est deux fois trompeuse: elle n'est qu'un masque et cache le monstre qui, derrière elle, grandit - et nous risquer. L'aventure dont je sais que la Fable y convie, nous ne devons - c'est presque un impératif moral - nous dérober, lorsqu'elle pavoise. Elle fortifie et mesure cette exigence que j'ai dite et qui doit rendre vie à ce que nous avons quitté.

●

Lorsqu'il eut repassé le seuil, Thésée n'était plus celui pour qui Ariane avait ouvert les battants. Il laissait, derrière lui, une masse qui se ruinait déjà. De grands pans de la muraille s'étaient, silencieusement, effondrés; la lumière dure blessait la tendre pénombre ancienne qui saignait sur le sable. Et maintenant, le Labyrinthe était cette bâtisse innocente qui, soudain, à Cnossos, délivra tout l'effroi, cette fascination à laquelle nul n'avait pris garde. Quelque part, des liens s'étaient défaits. Il y avait la solitude, seulement la solitude. Et cette ruine que le Temps achevait, très vite.

En un grand éclair blanc qui passe devant ses yeux, la Reine conçoit la honte. Elle court dans les salles désertées, sur les hautes terrasses. Echos tonnants et qui retombent - Minos appelle -, paroles délivrées et qui se heurtent aux murailles, - la Reine court -, bruit de pas d'autrefois, rumeur immense et que la mer absorbe. Minos appelle, crie, nul ne répond que Minos. La Reine court, l'écharpe rouge dans le vent est ce nuage, comme un signe de sang, sur le ciel nu. La grande voix massive de Minos répond, inerte et seule, à Minos. Toute harmonie se rompt. Dans le soleil, Thésée procède. Ariane bleue et Phèdre noire s'éloignent, avec lui, lentement, vers le port.

Ce qui était rompu fut ce pacte chthonien qui liait l'homme à l'univers animé. Et qui légitimait la mort. Toute chose devint distincte, intacte mais distincte, au bout du regard. Une infinie distance séparait maintenant ce qu'une intransigeante harmonie unifie. Il y avait ceci et ceci, cette vague et cette vague. Non plus l'illusion lyrique et sacrée, où toute forme

s'épaulait, s'exhaussait en nous-même. Minos, déjà, ne savait plus de mots qui ne fussent humains. Non, la parole n'était point profanée. Elle s'était retirée, dans l'absence. Comme la Reine conçut la honte, Minos conçut son corps et qu'il était périssable.

Telle fut l'image approchée de l'exil.

Cette terre n'apparut vaine que par cette distance qui fut créée et qui la situa, inaccessible. Je reviens à ce danger que j'évoquai lorsque la pensée s'absente du réel. Voudrait-on à nouveau passionnément réduire cette distance, étreindre, à l'allemande, cette nature impitoyable et qui se tait lorsqu'on la voit, alors on serait conduit à ce lieu où l'abîme est devenu l'objet de la fascination, où la conscience est absorbée. Ce n'est point un hasard si Joyce a voulu, dans *Ulysse*, identifier la chambre de Circé à celle du Minotaure, si le chemin qui mène à la magicienne est celui que suivit Thésée avant l'âpre combat, ce n'est point un hasard si la descente aux enfers inaugure la traversée du Labyrinthe par le rite de la communion noire. On a vu - et l'on voit encore aujourd'hui - à quels dérèglements conduit la passion non contrôlée d'un univers qui serait pur : c'est avec des crimes que cette passion, pour s'assouvir, crée des instants privilégiés, le bourreau se penche pour saisir le dernier regard de sa victime, la joie l'inonde.

Mystiques perverses, elles ont leurs idéologues et leurs chroniqueurs. Il me souvient d'une salle du Belvédère, à Vienne, où étaient rassemblées quelques peintures gothiques du Tirol. Parmi tant de scènes qu'il était possible d'emprunter aux écritures ou aux légendes dorées, un thème, constamment élu, se répétait, avec insistance. Nulle image ne l'équilibrait qui attestât de l'existence possible d'une douceur à vivre ou qui fut, simplement, humaine. D'une hagiographie à l'autre, un supplice, minutieusement, amoureuxment décrit, nous renvoyait à ce moment où le corps est bafoué au profit d'un ravissement dont il est exclu. La relation, chez les bourreaux, de ce sourire crispé et grimaçant, comme dans l'exercice d'une fonction strictement bestiale celle, chez la victime, d'une indifférence à tout ce qui n'est pas l'abîme informel où le supplicé se conforte, voici bien l'exposé d'une pensée douteuse et vile, profondément. Le réalisme ici, appliqué et immonde, avec lequel sont décrits les tortionnaires et leurs instruments, témoigne bien d'un interdit jeté sur cette terre. Je vois en effet, en cette salle, une classification assez complète et quasi-scientifique par sa précision, de tous les procédés susceptibles de retarder l'agonie en l'attisant, une unanimité dans le décri de l'homme et le ménadisme, tremblant d'impatiences incontrôlées, d'âmes tout occupées à s'étoiler dans la jouissance de leur propre anéantissement. Ici ou ailleurs, les militaires n'ont pas beaucoup inventé. En les conformant aux possibilités des techniques modernes, ils n'ont fait que perfectionner des moyens dont les principes physiques

demeurent inchangés, dont, pour la théorie, de confuses idéologies recommandent et légitiment l'emploi.

Se soumettre à la nature - où nous serions apaisés, où nous pourrions recouvrer l'innocence perdue -, c'est se soumettre au temps de sa destruction. Je tiens pour profondément immoral cette abdication, qui est le contenu des vieux mythes germaines. Que ce monde ne puisse être racheté qu'au prix de sa damnation nécessaire, une lâcheté fondamentale s'exprime dont nous voyons bien aujourd'hui, hier ou aujourd'hui, les effets marginaux. De telles théologies ne sont pas seulement spéculatives. Echec de ceux qui manquèrent la culture, répudiant l'humanisme ou le défigurant, le Crépuscule des Dieux rougeoit dans les cornues de Faust, s'expérimente à Guernica et à Buchenwald, à Budapest ou à la villa Sésini, se prononce à Hiroshima.

Une fois rompu le pacte chthonien, malheur sur qui le voudrait renouer. Voici bien cette image d'une patrie perdue vers laquelle on ne saurait retourner. Elle est ce souvenir que nous avons, qui invente la promesse et son espoir. Ce souvenir est preuve. Il dit aussi qu'il n'est qu'un souvenir et que le jardin est saccagé. Ce souvenir est preuve d'une image future, de ce nouveau jardin que nous pourrions inventer ou conquérir, si nous savions, si nous voulions. Il dit que la nostalgie est bonne quand elle est amère. Elle démasque l'illusion, au nom de l'exigence qu'elle confirme.

Une fois rompu le pacte chthonien, malheur sur qui le voudrait renouer. J'ai dit une lâcheté, une lâcheté intellectuelle : il y a ce refus de concevoir les moyens autrement que comme des étapes qu'il faut brûler, d'impliquer une fin dans la succession des obstacles patiemment surmontés pour l'atteindre. C'est dans l'infini respect des moyens, dans leur critique constante par ces valeurs qu'ils doivent maintenir et créer, que nous nous édifions. La fin n'est qu'un achèvement, nous ne saurions y avoir directement accès, sans la manquer en cela qui la signifie.



Une conscience qui s'abîme en son enivrement, tel est, au fond du Labyrinthe, ce par quoi le Minotaure est fascinant. Je restituerai, maintenant, au Monstre les attributs traditionnels dont je l'avais momentanément dépouillé. Il est l'image conçue et enfantée par la démesure. Il est cette démesure où l'homme se refuserait pour se savourer en la divinité. Il est cette démesure que l'homme affronte, solitaire, pour s'affirmer en son humanité.

Midi, Thésée s'avance, nu, vers le taureau noir, au centre de l'arène. Présence massive et furieuse, impatiente au combat et prompt, présence mince et réservée, attentive et précise, il y a cette danse, comme une algèbre, un réseau de

pas dont chacun est périlleux ; certains vases, en Crète, nous ont laissé l'image de ses entrelacs. L'arabesque, un moment, se déploie, s'écarte d'un foyer de l'ellipse, puis se resserre, à frôler le monstre. Complicité des adversaires dans l'attente épousée et ce geste, exact, à cet instant où le contact va se rompre : la bête fonce et se retourne, Thésée est droit, exhaussé de tous ses muscles allongés, à deux doigts du flanc sombre où le soleil se prend. Le tracement des courbes sur le sable se noue et se dénoue. Il y a cette chorégraphie, presque immobile, sur l'aire étroite du Labyrinthe, au centre de l'arène, stupéfiée de lumières.

L'image de la bête est formidable, elle est la force obscure de la vie qui s'impatiente, qui ruse, rompt les barrières du toril, elle est la puissance de la vie torrentueuse qui fonce vers son anéantissement et se bat contre tout ce qui la retarde. Aveuglant est le midi du solstice, fatal comme une grande main d'or qui pèse et nous paralyse. Les ombres s'absentent. Terreur de ces midis profonds, c'est l'heure où les ombres voyagent dans l'invisible, où, quelque part devenues la proie d'enchantements incontrôlables, ces compagnes fidèles et rassurantes trament, ici ou ailleurs, notre perte. Tel est le lieu de l'affrontement et il nous incarcère en d'âpres solitudes. Nous sommes dépossédés de tout ce qui n'est pas la clarté implacable, de ces regards, ailleurs, vers ce à quoi nous ne tenons plus que par un fil. Je songe à une superstition dérisoire : celui qui lit l'annonce de sa propre mort voit sa mort retardée. Il est ici l'écho, à peine perceptible mais réel, d'une vérité, promue et publiée par l'expérience : qui approche sa mort et peut la regarder en face, touche au cœur de l'éternel. En leur conjugaison, midi et le taureau, c'est la mort qui se dépouille, sous le grand soleil noir.

Sagesse du mythe qui incarne, en une figure prégnante, une tentation agissante et réelle : il enseigne à la conscience le lieu de son combat. Thésée doit affronter le monstre, s'enfermer avec lui dans le labyrinthe d'une complicité toujours plus étroite. Il approche la bête sacrée, jusqu'à ce moment où il pourrait s'échanger avec elle. Le mufle obtus souffle au visage l'haleine fauve, odeur de racines. Vérité du mythe qui nomme la tentation, la réalise pour la mieux récuser. Thésée, maintenant, se tient à la lisière, il diffère l'instant où il va la franchir. Thésée se tient à la lisière qui sépare la conscience de son enivrement, il épuise l'instant où il va rompre le contact. Instant prodigieux où la conscience grandit, fortifiée de tout ce qui la fascine et qui l'absorberait, attente dilatée où s'excède l'enivrement devant tout ce qui le conçoit et le soumettrait : double morfil de la conscience, le glaive, large et court, est la limite scintillante, l'arbre de foudre qui se plante au gras du cou monstrueux. Le monstre s'agenouille et s'effondre. Le sable avide boit aux fontaines du sang. Et le ciel s'ouvre, ô pluies douces, comme un corps de femme est comblé.

Ambiguïté du mythe, il situe la tentation - le plus grand risque - après la décision qui l'avait refusée - après le geste qui le conjure. Le sang orageux apaise cette attente qui l'appelait, épuise autour de lui le péril imprécis, la menace diffuse qui n'a pas de nom. Il n'a fait que rassembler en lui les lourds faisceaux des forces obscures, gerbées dans les noirs bouillons rapides qu'absorbe le sable altéré. Les Erynnies reniflent, malheur sur qui, s'étant trop approché du divin, devient divin, restant un homme, les chiennes le déchirent d'un trouble continu. Les rites du retour forment la part essentielle de ce long combat: impur est devenu Thésée par son intimité avec la bête, impur par ce sacré et par ces forces qui le convoitent. Les rites du retour, c'est l'émergence au temps pacifié, à l'espace de l'homme qui respire. C'est le choix irréversible de cette humanité, exhaussée dans la tragédie. Thésée, non, n'est plus celui qui procéda, lentement, vers le centre ébloui de l'arène. Il n'est plus cette image héroïque, transfigurée, justice qui affirme et qui saigne, mesure prête à se démentir. Il est celui aux mains ouvertes qui ressaisit le fil ténu, après s'être défait de son double impérieux. René Char, ici, me confirmerait - en ce temps-là, rôdait encore la bête, rôdait déjà la bête. - : « Si j'en réchappe, je sais que je devrai rompre avec l'arôme de ces années essentielles, rejeter (non refouler) silencieusement loin de moi mon trésor, me reconduire jusqu'au principe du comportement le plus indigent, comme au temps où je me cherchais sans jamais accéder à la prouesse, dans une insatisfaction nue, une connaissance à peine entrevue et une humilité questionnèuse ». (3)

JEAN LAUDE.

(3) René Char: « Feuillettes d'Hypnos ».

JEAN MALRIEU

DOUBLES FEUX

I

*Légère
avec toujours un pas d'avance sur le temps
la tête haute
au-dessus des hanches de l'herbe
frêle
tu veilles
tu déploies ta danse
Le rire habille un noisetier*

Moi je suis le sang fidèle

*Vivre est une prairie
où nous rêvons ensemble
Tu me battrais d'une encolure
si nous étions ennemis*

*Vivre c'est l'inquiétude
nous fuyons les temps satisfaits
Je crains
parce que j'aime*

*Une abeille qui n'existe pas
va naître au bord de ta lèvre
Un cheval dans la haie de feuilles
essaye la ruade du vent
Dans l'eau une femme d'eau
caresse son épaule d'eau*

La tendresse offre ses gerbes

*Ensemble
sans le savoir
nous peuplons le monde
nous continuons l'innocence*

II

*Il faudra pour avoir toujours plus chaud se souvenir
du halo sous la pluie d'un phare de vélo
qui vient toujours vers nous sur la route du temps*

*Il faudra pour avoir toujours plus chaud mieux traverser
ces forêts qui secouent leurs bruyères mouillées
pendant qu'un chien aboie sur un fond de sommeil*

*Lumière
petite lumière
nous avons ensemble un arbre qui nous connaît bien
grêlé de roux
de la douceur d'aimer et d'être aimé*

*Il faudrait pour avoir toujours plus chaud ensemble
oublier
la danse du phalène au-dessus du verger.*

III

*Le nom secret que tu portes
ne se prononce en entier
toi qui fais don à qui t'entoure
de ton grand honneur d'exister*

*Visage
beau visage d'apparence
nous partageons même vie
nous avons même aventure
on nous croirait sur nudité*

*Dans les prés les grillons en habits noirs sont nos
seigneurs avarés
ils se suffisent du bonheur*

La terre est ici pour mémoire

*L'amour
a toujours
l'autre visage*

IV

*Il fait si doux ce soir que notre chair est lâche
et que nous sommes immortels
C'est l'heure
où les ombres se dédoublent
Ceux que nous sommes parlent l'autre langage
Dans les corps l'amande lisse du désir
ne crie plus
Vivre mourir sont deux indifférents
et l'un s'en va au bras de l'autre
serpents beaux serpents intérieurs
aux vitres du regard de sang
L'instant s'apaise
Sur la poussière des tables
sur la poussière de ce monde
nous écrivons avec le doigt
les noms merveilleux que nous portons déjà
ailleurs*

JEAN MALRIEU.

ANDRE MIGUEL

POUR TOI, AMOUREUSE

*Crêtes pourpres des bêtes luisantes,
Dans la plaine sans fond plantées,
Dans la plaine de l'aveu.
C'est pour toi, amoureuse,
Que les montagnes ont rosi sous la rosée,
Que de tes lèvres s'approchent
Les plages de grésil bleu.*

Des filons d'argent neuf sillonnent le ciel proche.

*Les chênes-kermès pour toi, amoureuse,
Se sont couverts de perles oblongues.
Elles ont la fluide couleur blonde des larmes heureuses.*

*Le cyprès bronze d'un pollen au vent
Laisant des sillages plus doux
Que dans la masse florale les premiers susurrements.
Quand nous avons l'espérance devant nous comme un
La sève se presse et bourdonne aux oreilles. [miroir,
Temps agile, jacinthes que l'aube éveille,
Clochettes frémissantes, beautés frileuses,
Pour toi, pour toi, amoureuse.*

OU NOUS NOUS RESSEMBLONS

*Je t'écoute, j'écoute de ton cœur la voix qui me parle
A travers la nappe d'éclairs, nos souvenirs.
Nous étions montés l'après-midi sur la colline,
Des îlots de romarin poussaient sur la pierre.
Nous avons vu Arles et ses tours,
Nous avons vu peu à peu se lever Montmajour
Parmi les rizières d'étain, les blés ventre de biche et les
[cyprès.*

*Pour la prairie, pour la garrigue, pour la forêt,
Le vent faisait des ombres chinoises.
Chênes verts en dos de ruminant,
Nous sommes face au vide, à l'étrange ovale creux.
Dans les amandiers, on cueillait en riant les amandes
Ta frange est sur mon front, [fraîches.
Ta bouche, cœur d'orange,
L'amour, moire vermeille où nous nous ressemblons.*

*Sous la chaleur de craie, la couleuvre à la tête sanglante
Était morte écrasée,
Des frelons cuivrés, de rousses abeilles
Sortaient d'un tesson de bouteille.
Les lancéoles étonnantes
Multipliaient, diversifiaient la clarté.*

*Terre, carrelée d'eaux, que survolent les mouettes,
Des signes flexibles nous devancent,
Miroitantes paillettes.
Qu'il aille le temps vertigineux !
Au ciel, j'offre l'ambre vert de tes yeux.*

CHANT DE L'ABIME.

*Deux ocelles d'ébène se sauvaient sur le toit.
O luisante, chaton secret,
Les heures étaient douces à l'ombre de la maison,
Quand délicatement nous songions
Aux heures lumineuses d'une colline,
A des caresses de soie sur les cheveux,
A des frétillements de libellule dans les yeux,
A la nappe saphir à hauteur du visage,
A la transparence des jours passés.*

*Je te lance, temps écoulé, dans les sillages du désir,
Je t'éparpille sur le ciel, je t'exténue,
Tandis qu'en nous monte l'effroi d'un espace inconnu.
Est-ce le chant de l'abîme qui nous emplit de musique ?*

SOUS LES OMBRES

*Tes yeux aux couleurs de laurier et d'amande
Demeurent dans la chambre scintillante.
Dehors le ressac du vent balance le chant des rossignols.
La poitrine blessée d'un dard,
Tu souffres, mais le dire tes yeux ne le voudraient pas.
Un léger mouvement d'ailes y veloute les ombres.
La grappe violâtre de ton mal demeure sous les ombres.*

ANDRÉ MIGUEL.

LA CLAIRIÈRE

Au milieu de la clairière, déjà à moitié envahie de broussailles, dans la propriété des Mendihondo, on peut voir une vieille maison abandonnée de deux pièces avec une galerie sur les côtés, et une toiture de zinc où le soleil tape dur.

La clairière est entourée par la forêt des « Missions » qui, tel un nœud coulant, pourrait à n'importe quel moment l'étrangler. C'est comme une île à sec où n'abordent que, de temps à autre, des autruches ou des singes, et - très rarement - un facteur qui, comme moi, pour quelque raison de pauvreté, s'aventure à traverser la forêt pour atteindre cet espace de terre rouge.

Il fut un temps où la maison de la clairière était blanchie à la chaux et le champ peuplé d'un peu de bétail. Un petit puits, avec une mule attachée à la noria, contenait l'unique provision d'eau. Aux poutres du toit de la galerie était accroché le hamac paraguayien au creux duquel s'étirait une femme brune aux membres courts et potelés qui s'éventait avec un écran de jonc. Malgré son teint mat, elle n'avait pas l'air du pays ; le khol exagérait l'ombre de ses cernes. Elle était vêtue d'une robe claire qui laissait transparaître ses formes en les accusant. Le hamac ondulait sous le poids de cette petite masse féminine. Autour d'elle s'élevait une vapeur confuse, une espèce de bordure, de halo. Mais peut-être n'était-ce que la nuée oscillante des mouches et des moustiques.

Don Alcibiades l'avait amenée d'Opera, un soir, et elle était restée. Il ne lui donnait aucun nom, sans doute parce qu'elle en avait un, trop difficile à prononcer. Il se contentait de lui dire : *Psst ! Dis donc ! Ecoute !...* Elle avait cru d'abord que cet homme barbu, aux yeux morts, aux mouvements rapides, et au visage taché d'un emplâtre d'argent, l'aurait emmenée dans des villes où il y avait des foires et des roues qui volent, ou dans des campements

où l'on entend les gens se disputer au loin et où la gourde circule de bouche en bouche, doucement gonflée d'une eau-de-vie qu'une foule d'hommes assemblés secrètement désire, à la tombée du soir.

Ils étaient restés là, sans une guitare, ni même un chien. Puis il avait fait venir *Ciro*, le péon. Celui-ci, outre son métier de mener les bêtes à l'abreuvoir, et de les châtrer et de les dépecer de temps en temps, faisait la cuisine, préparait le maté et parfois même la lessive. Il déplaçait aussi le hamac pour aller l'accrocher ailleurs, avec la femme dedans ou non, pour le mettre à l'ombre. Il parlait peu et restait des nuits entières à l'écart et dans l'obscurité, accoté contre le dernier pilier de la galerie. Comme il ne sifflait pas on ne percevait de lui, de temps à autre, que l'éclat de ses yeux enflammés. Les étoiles brillaient avec force dans la grande nuit, mais plus loin, à ciel ouvert...

A la tombée du soir don *Alcibiades* jetait sa cigarette et s'approchait du hamac. Il restait là un bon moment, debout, sans rien dire. Puis tout à coup, il emportait la femme dans la pièce.

Au petit matin, *Ciro* préparait le maté. La femme était déjà recouchée dans le hamac, comme si elle n'en avait pas bougé, s'éventant sans arrêt, les yeux noircis de khol. L'expression de son visage était pareille à celle de tant de femmes qu'on trouve au village ou dans les villes : un masque de mélancolie ou d'ennui, et derrière le masque, rien.

Ciro, accroupi sur le sol rouge, lui préparait le maté et le lui passait puis, prosterné, lui faisait l'offrande d'une cigarette de maïs, d'un fruit ou d'une perdrix rapportée de la lagune, à quinze lieues de là. Le patron se grattait à la place de son emplâtre et observait la scène de l'intérieur, en serrant ses lèvres sèches. Le garçon était dur au travail, et serviable, et fidèle.

Un après-midi que la femme était en train de manger les fruits des palmiers que leur éloignement rendait invisibles, elle aperçut un serpent et le tua, comme elle l'avait fait tant de fois, d'un coup de revolver, arme qui se trouvait là, tout simplement, à la portée de la main, dans le hamac. Don *Alcibiades* sortit de la pièce :

— Bien visé ! Ah ! Je te donnerai un prix pour la justesse de ton tir. Je m'en vais à la foire pour entraîner les taurillons. Je te rapporterai la blouse que tu désires...

— Est-ce que je vous accompagne, patron ? demanda *Ciro*.

— Non, répondit Alcibiades, qui, s'adressant à la femme ajouta :

— Il reste un coup à tirer. C'est assez pour toi.

Et il partit. Le masque ambigu de la femme n'eut pas un tressaillement.

Ciro enfourcha la jument et sortit à travers champ, comme toujours. Il ramena de la forêt trois vaches échappées, soigna un veau qui avait des tiques, et d'autres pour leurs boutons et leurs vers, et remit en place les branchages qui servaient de grillage. Quand il revint à la maison, il se mit à sa besogne domestique : il alluma le feu pour le rôti, en plein vent, dans le tourbillon de poussière. Accroupi comme d'habitude, il regardait la femme du coin de l'œil. Elle s'étira, puis ouvrit sa blouse comme si les boutons lui gênaient la poitrine. Allongée dans le hamac et s'éventant, son visage demeurerait impassible. Seul son corps, ondulant sur les mailles du filet semblait avoir changé, s'être multiplié, tel un essaim de poissons sous-marins aux nageoires brillantes pris dans une nasse. Ce corps ondulait dans une atmosphère irréelle, avec des efforts inutiles, un peu monstrueux. Et il y avait dans tout cela une beauté distante et agressive. Ciro, qui s'était rapproché lentement, en silence, et à genoux, se mit à caresser la main qui pendait hors du hamac. La main se releva, remonta sur la poitrine, en entraînant l'autre main... Ciro sauta sur le hamac, halluciné, désespéré, telle une tempête qui se déchaîne. Et sa sueur chaude se mêla aux sels profonds de l'être, et le secret du monde lui fut enfin révélé. La femme entr'ouvrit les lèvres. Une paix toute blanche émana de son corps et s'étendit sur la terre rouge, sans oiseaux... Une paix que soudain mit en fuite un cri de la femme. Un coup de feu retentit et Ciro, dans un râle, tomba raide en arrière sur le sol battu, juste au-dessous du hamac.

— Vous ne m'attendiez pas si tôt, hein ?

Puis :

— Je ne l'ai pas fait tomber sur toi. Tu ne peux pas te plaindre.

Alcibiades s'était rapproché, et, remettant le revolver à sa ceinture, il saisit les bords du hamac, en commençant par en haut, les referma sur la femme et se mit à les coudre avec le lasso. Elle était là, sans bouger, muette, les yeux ouverts sans voir, sous cette corde qui se refermait peu à peu, d'abord sur sa tête, puis tout le long de son corps. Lui besognait consciencieusement, habitué qu'il était à manier le lasso. Il acheva ce travail au mieux, du côté des pieds, avec un grand nœud double.

Elle ne savait pas encore ce qui s'était passé. Le

lasso écrasait son visage et ses seins. Quelque chose de poisseux lui éclaboussait les cuisses et un bras. Et l'odeur lui montait du sol de terre battue : un mélange de poudre et d'amour ; et de choses très lointaines et très profondes, de la mer peut-être. Dans une contorsion qui fit osciller le hamac elle se retourna sur le ventre : alors elle vit un homme mort qui avait été *Ciro*. Au-dessous du front démoli restait la ligne indécise du nez et des lèvres. Blessure irrémédiable, douce et comme reconnaissante. C'étaient les lèvres qu'on vient de baiser d'un enfant...

La femme était encore dans la léthargie de cette paix enfuie. Elle ne comprenait pas grand-chose à la peur. Elle savait qu'il ne pouvait rien y avoir de pire. Il y avait longtemps qu'elle avait touché le fond ; le bonheur, ce ne pouvait être qu'un souvenir confus et fugace ou un moment sans futur. Elle venait de boire du bonheur jusqu'au fond, pour la première fois ; et malgré tout, un bien-être l'envahissait ; un bain de bien-être qui importait plus que les événements, qui bouleversait le temps et qui la maintenait dans un présent déjà menacé mais encore présent. Dans la maison de *doña Jacinta* elle avait subi le poids de beaucoup d'hommes ; mais elle n'avait jamais obtenu ce bien-être qui lui faisait récupérer des choses lointaines : l'enfance, et un bateau et une vague chanson. Elle sentit que les seins et le ventre lui pesaient comme s'ils avaient été le centre de l'univers. Soudain, elle ouvrit les yeux. *Ciro* était là-dessous, immobile, allongé sur le sol. Elle se contorsionna de nouveau, dans le hamac, et voici qu'en elle se mit à pousser, comme au fond même de la terre rouge, une haine ; une haine de pierre et grise ; une haine d'argile, qui la traversait, qui la surpassait. En se râclant les flancs contre la corde elle parvint à se mettre sur le côté. Sa haine n'avait rien à voir avec l'angoisse, ou la faiblesse, ou l'humiliation d'être là, dans ce filet prisonnière. Non. C'était une haine implacable pour un homme qui exerçait le pouvoir, le patron, *Alcibiades*, lequel était là, contre le pilier, contre ce pilier où s'étaient appuyées l'attente, la patience, la pauvreté, l'amour : *Ciro*.

Sur le visage de la femme le masque n'exprimait rien de plus que l'ambiguïté, comme toujours. Mais maintenant revivait cette scène d'autrefois quand le barbu était entré dans le patio de *doña Jacinta*, certain soir, ses bottes grinçantes comme si elles avaient écrasé de la lumière, et qu'il avait vu le défilé des filles : la *Zoïla*, si mince qu'on aurait dit qu'elle allait se briser ; la *Wilda*, avec ses cheveux crépus, ses lèvres épaisses et ses yeux verts, et les autres ; et qu'il

l'avait choisie entre toutes, et fait s'étendre, et passer les bras sous la nuque ; et le sursaut de dégoût qui lui était remonté à la gorge, chose qui ne lui était encore jamais arrivé. Il lui avait promis de lui montrer des villes et elle, oubliant ce dégoût initial, était partie, laissant aux autres le paquet de son linge, de tout son linge, car il devait lui acheter en ville des robes neuves et une combinaison de soie bleue. Puis on était arrivé ici, dans la clairière et, de même qu'en ce patio, en ce village, les jours s'étaient écoulés, tous pareils, plus pareils encore si l'on peut dire, de l'aurore au couchant, de la nuit au jour, de la chaleur à la chaleur.

La rancune l'étouffait, lui remontait du ventre à la bouche. C'était comme le premier sursaut insolite qui l'avait saisie quand Alcibiades l'avait embrassée pour la première fois. Quelque chose qui était resté immobile en dedans d'elle, comme une lagune crouissante, se mit à couler, à déborder de son corps et de son esprit, en entraînant les miroirs brisés où s'étaient récemment gravées ses images stupides et terribles. On entendait l'homme aller et venir dans la chambre, compter ses pièces d'argent, ouvrir sa valise et y mettre le linge et le poncho du lit. Ça voulait dire qu'il s'en allait, qu'il la laissait, pour qu'elle se consumât jusqu'à la fin, sous le soleil qui maintenant se tournait vers la galerie, et éclairait le nuage de mouches vertes et collantes qui montait de la tête massacrée du mort vers elle. Au loin, les corbeaux et les charognards attendaient.

Sa langue, desséchée, lui collait au palais ; son estomac devenait dur et elle le sentait comme déchiré par cent griffes nouvelles, mais elle ne pensa point qu'elle avait faim, ni surtout soif. Sa haine était plus forte que sa souffrance. Une douce odeur s'élevait du sol. Une suave odeur qui faisait penser à cette sueur, tantôt, de leurs deux corps mêlés... Et à ces yataïs qu'il lui rapportait de loin. Et aussi à l'abreuvoir de la mule.

Alcibiades, la valise à la main, s'arrêta non loin d'elle, les lèvres étirées dans une espèce de sourire. Peut-être l'acte qu'il venait de faire lui semblait-il grand, le surpassait-il. Peut-être s'admirait-il lui-même, et sa décision. Il avait tué un homme, son domestique. Il s'était simplement débarrassé de quelque chose qui l'incommodait. Maintenant, il fallait fuir. Il était bien ennuyé aussi : ne sachant plus que faire. La chaleur était pénible, c'était l'heure de la sieste.

La femme ressemblait à un puma, avec ses membres courts, et son ventre et son buste massifs, et la

peau parsemée de quelques taches rouges sous le filet de corde plaqué de soleil. Elle se tordit de nouveau. Le soleil lui donnait sur l'épaule gauche et la hanche, puis sur ce côté-là tout au long. Elle s'arrangea pour tourner le dos au cadavre, mais alors le soleil vint frapper son sein lourd, juste à l'endroit où le mamelon violet passait à travers le quadrillage du filet. Ses cheveux noirs défaits lui cachaient le visage, masse à peine entr'ouverte pour laisser voir le brûlant regard. Une plainte monotone, un peu rauque, accompagnait ce tortillement, quelque chose comme un roucoulement, si tant est que les fauves puissent roucouler, tandis que jusqu'à son front étroit, écrasé sous cette chevelure tombante montait de ses entrailles une vieille science. Oui, si elle savait l'appeler, cet homme approcherait, il se jetterait sur elle, il dénouerait le nœud, il déferait le lasso et les bords du hamac se détendraient... Et cela signifierait le règne de la femme, la vie, le pouvoir, et plus tard la vengeance.

Alcibiades était inquiet, là, près de son pilier. Il laissa tomber sa valise à terre et fit un pas en avant. Puis s'arrêta de nouveau.

— Tu rôtis bien au soleil, hein ? dit-il, d'une voix étrange, d'une voix blanche.

Elle se tortilla, rugissant un peu. L'homme ajouta, sur un ton sourd, comme s'il lui coûtait de parler :

— Maintenant, personne ne nous ennuiera plus, même s'il fait soleil.

Il continuait de s'approcher, peu à peu, avec des arrêts. Elle le voyait grandir, devenir gigantesque. Elle s'attendait qu'à tout moment, il se ruât sur elle, par surprise. Peut-être que son impatience lui ferait couper le lasso ou le filet, avec son couteau.

Dans les secousses de la femme se produisit un changement de rythme, un frémissement dont l'homme ne s'aperçut pas. La haine, par à-coups, par vagues, dominait ses petites ruses, sa paresse, son désir, tout ce qu'elle avait été jusqu'alors, et l'envahissait de son flux et de son reflux. Elle n'était plus qu'une houle de haine brûlante, qui la durcissait. Sa haine était plus impatiente que son désir à lui, plus impérieuse. Rien ne lui importait plus : ni son plan de vengeance, ni sa vie même. C'était une haine exigeante, tyrannique, d'une majesté féroce, et qui grandissait en dedans d'elle, qui l'étirait en quelque sorte et qu'elle ne pouvait plus contenir... Un coup de feu retentit...

— *Chiienne !*... murmura l'homme entre ses dents. Il fit un tour sur soi-même et tomba par terre, sur le dos. Il tenait une main sur sa poitrine et crachait encore du sang et des malédictions.

Dans le hamac le revolver gisait, inutile, vidé. Elle aussi, ne bougeait plus. C'était la dernière balle, le dernier bruit pour en finir avec la rumeur, avec la lourdeur, avec la soif. C'était pour elle le dernier bruit du monde. L'homme, Alcibiades, étendu, n'était plus qu'une ombre se détachant contre la lumière ; blasphème et râle. Bref, rien... tout juste la mort au bas du pilier, un peu plus loin que la vieille valise gonflée. Et un filet de sang se dessinait sur la chemise plus très blanche, au-dessous de la barbe noire.

La femme se livra au soleil, qui la possédait, longuement. Sa haine une fois satisfaite l'avait abandonnée, comme un homme ; voilà tout, et elle s'enfonçait dans une espèce de paix opaque, solide, qui n'avait presque rien à voir avec celle que lui avait donnée, tout à l'heure, l'amour. Mais cette paix-là, du moins, était durable.

Tout le soleil destiné à la clairière de terre rouge se concentrait maintenant, s'acharnait sur ce corps nu, dans son filet, et dont il séchait peu à peu l'humidité. Et la brillante cour de mouches, qui se diaprait en passant de l'ombre au soleil, déployait ailes et pattes, allait et venait, de son corps à celui de ces hommes morts, sans faire de distinction entre la tête écrasée, la poitrine où le sang paraissait couler encore et sa bouche assoiffée. Sa haine, nourrie de cette soif, était quelque chose de rassasié, d'accompli. Elle resta un moment immobile, somnolente. Puis soudain elle se mit à ronger le filet, désespérément ; coupant un petit carré, puis un autre. La peau lui brûlait, et ses lèvres, et ses yeux. Tout s'incendiait en elle, malgré que la nuit tombât, avec lenteur, et pesât comme une centaine d'hommes, et que la forêt commençât à se réveiller là-bas, comme en se traînant d'abord, puis en galopant avec furie, enfin rétrécissant peu à peu le cercle de la clairière, pour l'étrangler. L'éclat était aveuglant des lagunes et des fleuves illusoires qui avançaient et reculaient. Nuit et soleil, puis de nouveau la nuit. Et de mordre les filets du froid, de la peur, de la solitude. Ses propres cris en engendraient d'autres qui prenaient forme, qui la cernaient et l'étourdissaient, et bouleversaient la nuit. Puis le silence l'enveloppait, et le nœud du lasso, là-bas, autour de ses pieds, grandissait dans l'air, inaccessible, tout-puissant.

Le galop de la forêt redoublait. Ombres, croassements, et ces ailes poisseuses qui lui fouettaient la face, lui picotaient les cuisses et les hanches, l'éclaboussaient de noirceur et de mort. « La Wilda et la Zoïla dorment sous le moustiquaire. Voici les hommes ! Doña Jacinta va se fâcher. On renoue les jarretelles

et les mains des hommes tripotent les seins des filles, d'où coule un lait jaune et amer pour tromper la soif des hommes. La patronne ! Non, qu'on me brûle les entrailles, qu'elles flambent avec les palmiers et les couleuvres ! Au fond, au plus profond de la terre battue, brûlent les pièces d'argent et la barbe noire ; ce n'est plus qu'un liquide noirâtre... La roue tourne, tourne dans les villes. Ciro, Ciro, détache-moi de la roue ! Là-bas, dans le patio de jasmins, il y a les soldats, avec leurs fanfaronnades et leur bel uniforme bleu. Et les anges volent dans l'air, et ils chantent. Nous allons, toutes ensemble, prier la Vierge pour qu'elle fasse le miracle : une combinaison à broderies et un homme qui vous reste... La forêt me recouvre, me cache sous ses feuilles, dans l'épaisseur de ses feuilles, la forêt !... Petite Vierge, nœud dans l'air, ne m'aveugle pas avec ta lumière !... »

Le hamac, tel un pont ou un rêve qui murmure encore, se balançait sur la mort, quand moi, pauvre facteur, j'arrivai...

LUISA MERCÉDÈS LEVINSON.

(Traduit de l'espagnol par FRANCIS DE MIOMANDRE).

BERNARD DORT

LE PERSONNAGE BRECHTIEN

OU

LA CRITIQUE DU PERSONNAGE

Montrant des hommes *dans l'Histoire*, à la fois déterminés par elle et agissant sur elle, montrant des hommes qui changent dans un monde qui change, Brecht ne pouvait s'en tenir à des individus parfaitement cohérents et immuables, aux « caractères » de la dramaturgie classique: il fallait que ses personnages apparaissent comme la somme de caractères hétérogènes, le produit d'une série d'actions et d'inter-actions, de contradictions tant objectives que subjectives, celles-ci étant le reflet de celles-là mais réagissant sur elles. Aussi a-t-il fait de son théâtre le lieu même d'une *critique du personnage*, critique active qui aboutit souvent à la division sinon à l'éclatement de ce personnage.

Des personnages objets.

Sans doute, certains personnages de Brecht sont-ils simples, tout d'une pièce. Tels, ceux qui sont directement issus de la « masse » - de ce peuple en proie à la terreur de l'Histoire - et qui se différencient à peine d'elle. Mais ces personnages n'ont par définition qu'un rôle secondaire: ils témoignent de la souffrance de l'homme opprimé - comme la femme couverte de sang qui surgit à la fin d'*Arturo Ui* - ils ne nous instruisent pas des voies par lesquelles cette souffrance leur est venue. Ils sont à peine des personnages: plutôt les objets et les signes de la grand'peur et de la misère des opprimés. Je ne vois qu'un cas où Brecht les ait dotés d'une existence dramatique autonome: celui des « fiancés » de Puntila. Ces quatre femmes auxquelles Puntila a promis le mariage, en leur passant à chacune un anneau de tringle à rideau au doigt font à pied le long trajet qui sépare Kurgela du domaine de Puntila, dans l'espoir non d'épouser Puntila, mais de profiter d'un bon repas, et s'en repartent à jeun,

chassées par Puntila dessaoulé. En elles, nulle rancœur, nulle révolte : « Nous comprenons. Voyez-vous, M. Puntila, ç'aurait été surtout pour le souvenir, pour nos vieux jours. Je vais m'asseoir là, à même le sol de votre domaine. Comme ça, je pourrai dire : Un jour, je me suis assise à Puntila, j'étais invitée ». A travers elles, ce qui parle, c'est une sagesse immémoriale, celle de ce pays finnois « plein de noblesse et de beauté », encore vierge, ou presque, d'Histoire. Ces quatre femmes participent plus de la nature que du monde. Brecht les dit « les plus nobles figures de la pièce ». Elles *sont* ; elles ne se laissent entamer par rien ; elles unissent, toujours selon les termes de Brecht « un comportement naïf avec une réelle sagesse pratique ». Car elles savent déjà qu'elles ne doivent pas se frotter à ceux qui sont autres, aux maîtres : « On ne peut pas compter sur les maîtres, ils sont tantôt comme ci, tantôt comme ça, et ainsi de suite... Nous sommes trop bêtes pour leurs tours de passe-passe, ils nous possèdent à chaque fois. Ils ont l'air d'être comme nous, c'est ça qui trompe ; s'ils ressemblaient à des ours ou à des vipères, on se tiendrait sur ses gardes ». Et les « récits finnois » qu'elles se contentent sur le chemin du retour à Kurgela sont autant de mises en garde contre ce monde inconnu et mouvant des maîtres. Mais l'existence des femmes de Kurgela n'est concevable qu'en Finlande, dans ce pays de Tavastland où la nature a conservé une sorte de pureté originelle, où l'Histoire n'a pas encore pénétré sous sa forme moderne, capitaliste, et où règne encore le propriétaire « personnage préhistorique, issu des plus anciens âges ». Aussi bien Brecht a-t-il marqué la différence qui sépare *Maître Puntila et son valet Matti*, de ses autres pièces, en l'appelant un *Volkstück* (une pièce populaire).

L'impossible unité.

Matti, le valet de Monsieur Puntila, semble lui aussi tout d'une pièce. Du moins, essaie-t-il de demeurer tel : son grand souci est de ne pas se laisser distraire de soi. Car il sait, lui, combien il est fragile. A Eva, la fille de Puntila, qui lui reproche d'avoir « changé d'avis - une vraie girouette », il réplique : « C'est juste. Mais ce qu'on dit des girouettes est injuste et sot. Elles sont en fer, il n'y a rien de plus solide. Ce qui leur manque, c'est la base ferme qui leur donne une contenance. Moi non plus, malheureusement, je n'ai pas de base ferme ».

Matti est bien de fer, mais, de par sa fonction, il doit tourner à tous les vents. Pour conserver sa place, surtout avec un maître aussi peu « sûr » que Puntila, il doit sans cesse se dédire. Mais il le fait toujours consciemment : jamais il ne se laisse prendre au jeu de Puntila. Paraît-il abonder dans le sens de ce dernier, se prête-t-il à sa manie de la fraternisation, il marque qu'il ne le fait que sur ordre - ce qui est sa façon de demeurer soi-même, le valet Matti :

« Puntila (à Matti) : Je voudrais être sûr qu'il n'y a plus de fossé entre nous. Dis qu'il n'y a plus de fossé !

« Matti : Je le prends comme un ordre. M. Puntila, il n'y a plus de fossé ».

Pour être, il lui faut se diviser sans cesse, s'effacer soi-même : « Quand je cause avec les maîtres, je ne veux jamais rien dire et je n'ai pas d'opinion ». Matti ne pourra pas soutenir bien longtemps cette conduite paradoxale. Surtout, il ne pourra accepter de trahir, comme l'exige en fait Puntila, un prolétaire comme lui, l'ouvrier Surkhala. Il pouvait encore tolérer que Puntila le traitât, selon qu'il était ivre ou à jeun, d'« homme » ou de « Rouge » ; il ne pourra supporter d'être contraint dans les faits à cette division. Il refusera donc tout en bloc et quittera Puntila pour rester lui-même : le valet Matti, un homme *et* un rouge.

A l'opposé de Matti, personnage conscient s'il en est, qui décide lui-même d'échapper aux contradictions qui le menacent, se situe Catherine, la fille muette, défigurée par les soldats, de *Mère Courage*. Comme les femmes de Kurgela, Catherine fait corps avec ce qu'il y a de plus élémentaire dans la nature. Mais elle n'a pas leur sagesse pratique. Coupée du monde par son mutisme, elle est condamnée à demeurer elle-même. Elle subit passivement le monde, faute de pouvoir réagir - car réagir pour un personnage de théâtre, c'est d'abord parler. Elle est par excellence une victime des événements. A-t-elle conscience ou non de sa situation ? On ne sait.

L'unité du personnage de Catherine a pour contre-partie son impuissance, sa totale inconscience. A la fin de *Mère Courage* seulement elle réagit positivement : poussée par la peur (et non par quelque héroïsme préexistant qui se révélerait alors Brecht le précise dans *Theaterarbeit* ⁽¹⁾ - d'ailleurs la principale difficulté du rôle est là : « il est nécessaire d'éviter tout cliché héroïque. Catherine la muette a doublement peur : pour la ville de Halle et pour elle-même ») elle bat du tambour afin d'avertir la ville endormie de l'arrivée des soldats. Elle se détruit ainsi doublement : au propre, puisqu'elle est abattue par les soldats, et au figuré, puisqu'elle sort de son mutisme : elle parle, par la voix du tambour, elle proteste. Elle n'est plus une victime consentante, muette. Un instant, elle échappe à son personnage ; elle participe activement à l'Histoire. Mais cet instant est et ne put être que celui de sa mort.

(1) Recueil collectif édité par la VVV Dredner Verlag, Dresde. Rédigé par Ruth Berlau, Bertolt Brecht, Claus Hubalek, Peter Palitzsch, Käthe Rülicke, il rassemble un grand nombre de documents de première importance (textes, commentaires, photos...) sur les représentations des six premières œuvres montées par le *Berliner Ensemble* et sur le travail collectif, de celui-ci. C'est un livre indispensable non seulement à qui veut comprendre Brecht, son œuvre et son activité de metteur en scène, mais pour tout homme de théâtre contemporain.

Jamais un personnage de Brecht ne repose dans la permanence de son être. Sans cesse menacé, il doit faire face au monde et pour y faire face, se transformer. Jamais il n'existe passivement dans l'Histoire: sa passivité, quand passivité il y a, signifie adhésion, participation à un certain ordre et en conséquence évolution, car nul ordre n'est éternel. Il n'y a pas de nature, pas plus de l'homme que de l'Histoire. Comme disait Debussy: « La nature, c'est des bruits que l'on fait courir » - que font courir ceux qui ont intérêt à ce que rien ne change.

La dualité des puissants. Les tenants de l'ordre eux-mêmes ne sont pas, ne peuvent pas être monolithiques. Souvenons-nous de Pierpont Mauler dans *Sainte Jeanne des Abattoirs* ou du préfet Brown de *L'Opéra de quat'sous* et des réflexions de Brecht sur la dualité nécessaire à l'homme dans le monde capitaliste.

En eux aussi, la notion classique de personnage est remise en question. L'opprimeur ne se définit pas seulement comme quelqu'un qui opprime et ne fait qu'opprimer. Sa personnalité privée et sa personnalité sociale peuvent être contradictoires, sans s'opposer: la bonté, l'« humanité » du marchand de canons ne l'empêchent pas de fabriquer, de faire fabriquer des canons; elles lui facilitent plutôt la tâche. Elles lui servent d'alibi vis-à-vis des autres et de soi-même: un marchand de canons ne se pense pas comme marchand de canons, et il a tout intérêt à ne pas apparaître aux autres comme tel.

Choisissons comme premier exemple de cette dualité nécessaire aux puissants la conduite de Madame Soupeau, la mère de l'hôtelier dans *les Visions de Simone Machard*. Quand elle entre en scène « très âgée et tout de noir habillée », ses premières paroles sont pour mettre à la disposition des réfugiés qui ont envahi la cour de l'hostellerie, toutes ses réserves, à la stupéfaction de son fils prêt à les défendre pied à pied. Agirait-elle par bonté ? Non, il s'agit de faire bonne figure aux réfugiés qui, pour l'instant, ont la force de leur côté, de leur sacrifier le minimum, de façon à pouvoir sauver le reste, en charger les camions et fuir au plus vite. Madame Soupeau sait faire la part du feu. Mais dès qu'elle a appris par la radio que les « formations blindées ennemies sont parvenues jusqu'à Tours », elle change de ton. Maintenant c'est à la Kommandantur que les réfugiés auront affaire et « non plus à nous. Finis les temps faciles ». La force est à nouveau de son côté: Madame Soupeau n'a plus à ruser. Elle peut déclarer à tout le personnel de l'hostellerie réuni: « Nous sommes on ne peut mieux placés pour vous dire quand la guerre est nécessaire, et aussi quand il faut préférer la paix. Vous voulez faire quelque chose pour la France ? Parfait. Nous sommes la France, compris ? »

Certes, cette attitude témoigne moins de la dualité d'un personnage que de sa duplicité. Rien de plus traditionnel : de telles ruses sont légion dans le théâtre classique. Pourtant, la façon dont Brecht présente cette duplicité est singulière : nous ne partageons pas à l'avance les raisons et les ruses de Madame Soupeau. Ses premiers mots de bonté et de charité sont des mots faux. Son personnage, tel qu'il apparaît sur la scène, est faux. Le spectateur qui ne le sait pas ne peut que s'y laisser prendre ; il sera d'autant plus surpris ensuite par son retournement. Pour démontrer la continuité d'une conduite, Brecht commence par en montrer la discontinuité.

La discontinuité de Puntila menace le statut même du personnage classique. On connaît le schéma sur lequel est construit Puntila (c'est aussi celui du personnage du millionnaire dans *les Lumières de la Ville* de Chaplin) : un homme dur, violent, âpre au gain lorsqu'il est à jeun, devient bon, doux, aimable et généreux, quand il est saoul. Ivre, Puntila « fraternise » avec tout un chacun : il veut l'amitié de tous, et d'abord de son valet (et chauffeur) Matti ; il est alors accessible à tous les sentiments humains. Comme le constate Matti : « Heureusement pour son entourage, il y a des moments où il boit. C'est alors un excellent homme, il découvre des merles blancs tant il est bon ». Mais lorsque Puntila dessaoule, il redevient Monsieur Puntila, le propriétaire d'un des plus vastes domaines du Tavastland, ce

*Gros animal bouffi, superflu sur la terre ;
Si quelque part on le laisse faire, il s'installe
Et devient pour chacun un fléau national.*

Il le reconnaît lui-même, quand il est ivre :

« J'ai des accès (de sobriété) (...). Je ne vois alors que la moitié du monde. Mais ce qu'il y a de pire c'est que pendant ces accès de sobriété complète, insensée, je descends au niveau de la bête. Plus rien ne m'arrête. Ce que je fais dans cet état-là, on ne peut vraiment pas m'en faire grief. Sûrement pas, si on a un cœur dans la poitrine et si on se souvient que je suis malade. (*Avec effroi dans la voix*). Je suis alors pleinement responsable de mes actes. Sais-tu ce que cela veut dire, frère, *responsable de ses actes* ? Un homme, *responsable de ses actes* est un homme de qui l'on peut tout attendre. Par exemple, il n'est plus en état de veiller au bonheur de son enfant, il n'a plus le sentiment de l'amitié, il passerait par dessus son propre cadavre. C'est alors, disent les avocats, qu'il est responsable de ses actes ».

Tout au long de l'œuvre qui s'ouvre par une scène d'ivresse et se termine par une autre (Brecht remarque que Puntila est saoul pendant les neuf dixièmes de son rôle), Puntila passe tantôt brutalement, tantôt insensiblement, de cet

état de merveilleuse irresponsabilité à celui d'homme responsable de ses actes, de propriétaire dans l'exercice de son droit sur les hommes et les choses. Mais là encore, l'éclatement, la discontinuité du personnage voile et dévoile à la fois une continuité plus profonde: l'unité d'un personnage dans son acception brechtienne.

Une division qui paie. Je précise: cette unité ne se réalise pas à un niveau psychique supérieur. Puntila n'est pas divisé entre l'ivresse et la sobriété, comme on peut l'être entre le Bien et le Mal, tel le docteur Jekyll luttant contre Mr Hyde. Mais sa dualité n'est pas non plus, comme chez Madame Soupeau, le produit d'une ruse consciente. Puntila ne se saoule pas pour être amical avec les ouvriers qu'il embauche et obtenir ainsi d'eux qu'ils renoncent à la signature et aux garanties d'un contrat, afin de pouvoir ensuite les congédier sans dommages pour lui. Il ne le fait pas consciemment dans ce but, ainsi que Madame Soupeau jouait à la bonté pour apaiser les réfugiés. Néanmoins tout se passe comme s'il le faisait dans ce but. Le propriétaire Puntila profite de l'homme Puntila, de Puntila ivre. Le dédoublement de Puntila est une *ruse objective*. Seul l'état de Puntila, sa richesse, son pouvoir, lui permettent de s'enivrer ainsi (dans un pays où la vente de l'alcool est interdite) et son ivresse sert en fin de compte son état. Ainsi Puntila gagne sur tous les tableaux. Son unité est celle non de l'homme Puntila mais du propriétaire Puntila: chacun de ses actes crédite le compte de ce propriétaire. Aussi Brecht recommandait-il à ses acteurs de conserver à Puntila « un certain caractère dangereux » jusque dans son ivresse (« ses tentatives d'approche amicale doivent avoir quelque chose de celles d'un crocodile ⁽²⁾ ») et, parallèlement (ce qui n'est pas contradictoire, ou, plus exactement, ce qui transpose sur le plan même de l'interprétation la contradiction fondamentale du personnage) de lui conférer tout le charme (« un caractère dansant, tendre et presque poétique »), toute la grandeur possible (« Puntila est un jouisseur. Il renonce à ses propriétés comme Bouddha au monde, il déshérite sa fille à la manière biblique, il invite chez lui les femmes de Kurgela tel un roi d'Homère »).

Ici, comme pour le préfet Brown, comme pour Mauler, nous avons affaire non « à une contradiction en dépit de laquelle (Puntila) vit mais à une dualité qui lui permet de vivre » et qui permet à cette société, fondée sur la propriété privée, de survivre. L'unité objective du personnage subjectivement divisé de Puntila nous renvoie au statut social de Puntila, et ce statut social aux fondements mêmes de notre

(2) C'est pourquoi Brecht estimait souhaitable de jouer le personnage de Puntila avec un masque ou un maquillage prononcé, comme Steckel l'avait fait au *Berliner Ensemble*, après l'avoir interprété « au naturel » à Zurich.

société: c'est cette société qui divise, qui aliène l'homme, le réduisant à son travail et réduisant ce travail au bénéfice que peut en tirer le « propriétaire ». Puntila en convient on ne peut mieux :

« Je juge d'un homme d'un coup d'œil. L'âge, je n'y regarde guère, les vieux tiennent le coup aussi bien sinon mieux : ils craignent d'être renvoyés. Le principal, pour moi, c'est l'homme. Il suffit qu'il ne soit pas complètement tordu. L'intelligence, je n'y tiens pas du tout, parce qu'alors ils font toute la journée le compte de leurs heures de travail, je n'aime pas cela, je veux être en termes amicaux avec mon personnel ».

Cette aliénation sociale, ces contradictions, nous les retrouvons au niveau des personnages brechtiens par excellence : ceux dont le statut est intermédiaire entre la dualité des puissants et la passivité des victimes.

Pour être soi,
devenir un autre.

Choisissons comme premier exemple un homme menacé dans son identité sous la pression des contradictions sociales : le fermier Callas (et sa fille Nanna Callas) de *Têtes rondes et têtes pointues*. Dans ce *Greuelmärchen* « conte noir » ⁽³⁾ qui aurait pu, comme la *Résistible ascension d'Arturo Ui*, s'intituler « une parabole dramatique » qui traite aussi de la prise du pouvoir par Hitler (avec la différence, d'importance que si *Ui* fut écrit en 1941, *Têtes rondes et têtes pointues* fut commencé sans doute avant le départ de Brecht pour l'exil et terminé en 1934 - d'où l'imprécision historique de l'œuvre) le dictateur du pays de Jahoo, Iberin, substitue provisoirement la lutte des « têtes rondes contre les têtes pointues » à celle des pauvres contre les riches. Callas, un fermier qui ne parvient pas à payer ses fermages et Nanna Callas, qui a été contrainte par la misère à se faire putain, sont des têtes rondes ; leur propriétaire, le riche Emanuele de Guzman, est une tête pointue. Une fois les têtes pointues mises au ban de la nation sur l'ordre du dictateur, les Callas qui prennent au pied de la lettre les promesses d'Iberin devraient pouvoir triompher de Guzman et se libérer. Mais les conditions économiques et sociales qui n'ont pas changé pour autant conduisent les Callas à se déguiser, à devenir des autres : voilà Callas contraint de se faire passer pour Guzman et risquant, en lieu et place de celui-ci, la pendaison, tandis que Nanna Callas remplace sous un voile de nonne Isabelle de Guzman, la sœur d'Emanuele ; à leurs têtes rondes, dont ils espéraient tant, ils ont dû substituer des crânes pointus : ainsi tout rentre dans l'ordre et ce n'est pas « la tête pointue qui paie pour la tête ronde, mais le

(3) La source de *Têtes rondes et Têtes pointues* est une adaptation par Brecht de *Mesure pour mesure* de Shakespeare.

pauvre pour le riche et la putain pour la nonne ». Le stratagème d'Iberin n'était qu'une ruse : une façon de masquer les contradictions réelles de la société par des contradictions imaginaires. Les Callas s'y sont laissés prendre : ils en deviennent les victimes. L'ordre est rétabli sur leur dos. Les contradictions de la société capitaliste tournent à leur désavantage - comme il est de règle. Elles ont été jusqu'à les obliger à se changer en autres.

Du moins, ce changement leur demeure-t-il extérieur : il est déguisement, dépossession du personnage, détournement de ses actes qui lui échappent et se retournent contre lui.

On en trouvera un autre exemple dans le *Schweik dans la deuxième guerre mondiale*, qui est une suite imaginée par Brecht, en 1942-43, aux *Aventures du brave soldat Schweik* de Jaroslav Hasek. Cette fois perdu dans la neige devant Stalingrad, Schweik rencontre Hitler. Ce que ce dernier appelle « les catastrophes naturelles coupables de l'effondrement du III^e Reich », Schweik a encore assez de lucidité ou de bon sens pour les nommer « l'hiver et les bolcheviks ». Mais Stalingrad n'était pas le lieu dont il rêvait, et Schweik n'est pas innocent de sa propre perte. Voulant jouer au plus fin dans Prague occupée par les Allemands, il s'est laissé profondément entamer par les contradictions qu'implique une attitude. Plus souple, plus ambigu que le Schweik de Hasek, celui de Brecht qui a fait l'idiot pour tirer tout le profit possible des situations dans lesquelles il s'est trouvé, risque, après avoir gagné à un tel jeu de quoi vivre, d'y perdre la vie : peut-être succombera-t-il, dans les neiges de Russie, à l'effondrement du régime nazi. Schweik a toujours été un opposant, mais un opposant inactif qui est entré dans le « système » et qui en est devenu le prisonnier ; devant Stalingrad, il porte l'uniforme allemand. Son refus subjectif du nazisme a été transformé en acceptation objective - aux dépens de Schweik lui-même, ainsi déguisé en son contraire et auquel il ne reste plus à la fin, en propre, sa lucidité, sa naïveté.

Une contradiction
essentielle.

Mais le personnage de Brecht
le plus riche en contradictions,
c'est sans doute Anna Fierling.

Son nom même de *Mère Courage* en témoigne : « On l'appelle Courage, parce qu'elle a eu peur de perdre son bien, et qu'elle a traversé le feu des canons de Riga avec cinquante miches de pain dans sa roulotte ». Et cette contradiction, qui lui a valu son pseudonyme, fonde son personnage : Mère Courage est du peuple, elle a un sens inné de la réalité, une compréhension matérialiste de cette réalité : ce n'est pas à elle que l'héroïsme impose - ainsi, au caporal qui évoque le père de son fils Eilif : « Il est mort brave, tu l'as dit toi-même », elle réplique : « Il est mort, voilà tout » - pourtant elle a lié

son sort à la guerre: elle vit de la guerre, des soldats. Elle a beau proclamer: « Nous sommes des gens paisibles », elle a besoin de la guerre, c'est-à-dire de l'héroïsme, de ces valeurs qu'elle refuse d'embrasser. « La guerre c'est ton gagne-pain », lui fait remarquer le caporal recruteur du premier tableau. Et de préciser: « Tu voudrais bien profiter de la guerre, mais sans y laisser de plumes, hein (...) Si tu profites de la guerre, il faut lui payer son salaire ». Or, si Mère Courage refuse de consentir à la guerre, de la reconnaître et de lui payer son dû, elle refuse aussi de n'en pas profiter. Elle veut jouer sur les deux tableaux; elle veut être à la fois mère et cantinière; elle veut tout conserver pour elle: ses enfants et ses affaires. Un Puntilla y réussirait peut-être. Non Mère Courage, qui n'a ni la force, ni l'argent pour elle. Car, comme lui dit l'Aumônier: « Pour déjeuner avec le diable, il faut une grande cuillère ».

Parfois, Mère Courage prend conscience de cette contradiction. Lorsqu'elle se rend chez le commandant pour porter plainte contre les soldats qui l'ont pillée et qu'elle se trouve face à face avec le jeune soldat venu réclamer la prime promise quand il a repêché la monture du commandant, elle comprend obscurément qu'elle doit ou se révolter, ou tout accepter; elle accepte: « C'est comme ça: si je proteste, ça risque de nuire à mon commerce » et entonne *le Chant de la Grande Capitulation*. Plus tard, lorsque sa fille revient défigurée, le jour de l'enterrement du Maréchal Tilly, elle comprend pleinement: « Ils (les soldats) ont blessé ma fille au visage, c'est ça pour moi, le moment historique. Ils l'ont à moitié défigurée, si bien qu'elle ne trouvera plus de mari, elle qui raffole des enfants. D'ailleurs si elle est muette, c'est encore la faute de la guerre: toute petite, un soldat lui a enfoncé du crottin dans la bouche. Petit-Suisse, je ne le verrai plus et quant à Eilif, Dieu seul sait où il est », et elle en tire la conséquence logique, dans un seul cri: « Maudite soit la guerre ! ».

Cette prise de conscience n'est qu'un éclair. A ce cri de Mère Courage (sur quoi se ferme le 6^{me} tableau), Brecht fait succéder brutalement une proclamation qui en constitue la négation (c'est le début du 7^{me} tableau, très bref intitulé: *Mère Courage au plus beau moment de sa carrière commerciale*): « Vous ne me dégoûterez pas de la guerre. On dit qu'elle anéantit les faibles, mais la paix en fait autant. En tout cas, la guerre nourrit mieux son monde ».

En fait, Mère Courage n'a rien compris: elle croit pouvoir impunément être à la fois mère (mère d'Eilif, de Petit-Suisse - elle le perdra en marchandant quelques instants de trop sa rançon - et de Catherine qui mourra aussi par sa faute) et Courage (c'est-à-dire « la femme qui a peur de perdre son bien » et qui veut, quoiqu'il lui en coûte, le conserver, l'augmenter). Entreprise insensée où elle perdra à la fois ses

enfants, ses biens et sa lucidité : à la fin de l'œuvre, Mère Courage n'est plus que Courage (une Courage ruinée, vieillie, écrasée sous le poids des années et de la guerre qui n'en finit plus) bien qu'elle croie encore être mère⁽⁴⁾.

Tout le personnage de Mère Courage est dans cet impossible mélange de raison et de déraison, de bonté quasi animale (pour ses enfants) et d'âpreté mercantile, de conscience (elle sait que la guerre n'a rien de la guerre fraîche et joyeuse que chantent les manuels d'Histoire : elle la connaît dans son impitoyable réalité) et d'inconscience. Comme l'écrit Brecht : « Elle reconnaît le caractère mercantile de la guerre. C'est justement là ce qui l'attire. Jusqu'à la fin, elle croira à la guerre. Il ne lui vient pas à l'idée qu'il faut avoir de bien grands ciseaux pour y tailler sa part ».

L'impossible « et ».

Les contradictions qui demeureraient extérieures aux personnages, dans le cas, par exemple, des Callas de *Têtes rondes et Têtes pointues*, se sont intégrées à lui. Le personnage est leur produit : un produit instable, condamné à la destruction. Mère Courage est tout entière dans l'impossible *et* qui unit *Mère et Courage*.

La difficulté de ce rôle au théâtre tient justement dans ce *et*. La tentation est grande, en effet, pour une actrice, de faire de Mère Courage, une héroïne contradictoire qui serait tantôt mère, tantôt femme d'affaires, mais dont la force d'âme surmonterait, à la fin, la contradiction. Ainsi l'œuvre tournerait à l'exaltation de Mère Courage, à la glorification en elle d'une force quasi animale, de la force même de la nature humaine (celle que Brecht, autrefois, prêtait à Baal) : l'erreur serait flagrante. A l'inverse, il est impossible de ramener Mère Courage à un seul concept : celui de Mère ou celui de Courage, ou de donner à l'un la prééminence sur l'autre. Dans *Theaterarbeit*, Brecht commente ainsi une photo d'une mauvaise interprétation de sa pièce : « Cette photo (Mère Courage éplorée tenant Catherine dans les bras) témoigne, pour émouvante qu'elle puisse être, d'une conception fausse. Elle montre la Mère animale, la figure de la légendaire Niobé. Son attitude et son expression ne traduisent que l'effroi devant la mort. La mort y apparaît comme un fait brut, purement biologique. Dans l'œuvre, elle est aussi un fait social : elle est le fait des hommes. Et la protagoniste n'est pas innocente de la mort de sa fille ».

La seule interprétation qui rende pleinement compte de Mère Courage consiste donc, comme le fait Hélène Weigel au *Berliner Ensemble*, à jouer sur ce *et*, en montrant le va-et-vient constant du personnage entre ses deux attitudes fondamen-

(4) Lorsqu'elle quitte définitivement la scène, à la traîne de l'Armée, c'est avec l'espoir de retrouver son fils Ellif dont elle ignore qu'il est mort - ce que le spectateur sait, lui.

tales, son effort éperdu pour les concilier et l'échec croissant de cet effort. Ce qui suppose un jeu à la fois discontinu (dans les faits et gestes) et continu (dans la réflexion sur ces faits et gestes), désuni et uni.

Le personnage de Mère Courage doit manifester non seulement son propre aveuglement (selon l'expression de Roland Barthes: Brecht nous « donne à voir un aveuglement⁽⁵⁾ »), mais son impossibilité à surmonter ses contradictions, son impuissance à devenir vraiment un personnage, cohérent et plein, dans « le monde tel qu'il va ».

Comme pour Mauler et Puntila, son unité est dans sa division; mais à l'inverse d'eux (ainsi que le dit Brecht: « ils ont de grands ciseaux pour tailler leur part »), Mère Courage ne profite pas de cette division. Elle y perd peu à peu tout ce qu'elle possédait, tout ce qu'elle était: lorsqu'à la fin, elle se remet en marche et « retourne à ses affaires », avec le vain espoir de retrouver son fils Eilif, elle a, à la lettre, rapetissé: ne comprenant plus ni ce qui se passe, ni ce qu'elle est, la voilà devenue un pantin aveugle ballotté de-ci de-là par la guerre. La division du personnage a abouti à son amputation.

Je et l'Autre.

Cette division peut aussi provoquer son éclatement. C'est le cas de Chen-Té dans *la Bonne Ame de Se-Tchouan*. On connaît la fable sur laquelle repose cette *Bonne Ame* définie par Brecht comme une « parabole dramatique » et la tâche assignée à Chen-Té, la prostituée de Se-Tchouan, par les dieux : être bonne, continuer à être bonne dans un monde où les dieux n'ont nulle part rencontré des « gens qui aient réussi à mener une existence digne de l'homme », prouver que la bonté y est possible. Chen-Té a eu beau protester, crier ses craintes : « Mais je ne suis pas sûre de moi, dieux illustres. Comment faire pour être bonne quand la vie est si chère ? », les dieux n'ont rien voulu entendre ; ils se moquent des questions économiques.

Une fois Chen-Té installée dans le petit débit de tabac que les mille dollars laissés par les dieux lui ont permis d'acheter, son épreuve commence. Réputée riche, elle voit aussitôt son magasin envahi par des pauvres qu'elle y accueille et qui le mettent au pillage :

*La petite chaloupe
Va sombrer dans les profondeurs
Trop de naufragés avides
S'agrippent à ses bords.*

(5) Cf. « Brecht, Marx et l'Histoire » in *les Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud - Jean-Louis Barrault*, n° 21, Décembre 1957.

Devant les exigences des pauvres, devant celles aussi des riches, Chen-Té ne trouve de remède que dans une suggestion de ces pauvres eux-mêmes : celle d'inventer un autre personnage, son cousin Choui-Ta, un homme qui ne se soucierait pas d'être bon, mais seulement homme d'affaires, inspirant le respect aux riches et la crainte aux pauvres, un homme qui dirait : « Pour lui garder sa boutique, je suis prêt à aller jusqu'à l'extrême limite de ce qui est légalement permis. »

Chen-Té affronte alors un autre péril : l'amour. Un soir, dans le parc, elle a « fait la connaissance d'un homme très intelligent et très audacieux » : Yang-Soun, « l'aviateur sans avion, le courrier-postal sans courrier ». Une goutte de pluie, une scène d'amour pudique et presque silencieuse (la première de l'œuvre de Brecht où, jusqu'alors, l'amour n'avait guère été montré que comme une dérision, une destruction, comme l'image même de l'impossible), et voici Chen-Té amoureuse. Elle va désespérément essayer d'être à la fois « une bonne âme », cet « Ange des Faubourgs » comme on l'appelle déjà, une commerçante et une femme. Parfois, elle croit y réussir, par exemple, le matin, lorsqu'elle revient de chez Yang-Soun, trouvant pour célébrer la beauté de Sé-Tchouan « à l'heure où elle sort du sommeil » et où elle « ressemble à un vieil artisan qui emplit ses poumons d'air frais » les mots mêmes des « poètes ». Elle a alors la certitude d'un monde réconcilié : « On dit que les amoureux marchent sur les nuages, mais rien n'est plus beau que de marcher sur la terre, sur l'asphalte. »

Mais elle retombe vite dans ses contradictions, encore accrues par l'amour qu'elle a pour Yang-Soun :

« Chin, vous avez grandi dans le ruisseau, moi aussi. Sommes-nous des écervelés ? Non. Manquons-nous de la brutalité nécessaire ? Non. Je suis prêt à vous saisir à la gorge et à vous secouer jusqu'à ce que vous crachiez le bout de fromage que vous m'avez volé, vous le savez bien. Ces temps sont affreux, cette ville est un enfer, mais en se cramponnant avec les ongles, on arrive à grimper le long du mur le plus lisse. Et voilà que le malheur s'abat sur l'un d'entre nous : il aime. Cela suffit, il est perdu. La moindre faiblesse et on est fini ! Comment se libérer de toutes les faiblesses et d'abord de la plus pernicieuse, l'amour ? L'amour est absolument impossible ! Il coûte trop cher ! Pourtant, dites-moi, peut-on vivre en restant toujours sur ses gardes ? Quel monde est-ce là ? ».

Chen-Té est écartelée entre la « bonne âme » et Choui-Ta. D'un côté, il y a l'irrésistible tentation de la bonté - d'une bonté qui n'est pas charité : une bonté forte, cette bonté active qui consiste à « chanter une chanson, construire une machine ou planter du riz » :

*Je veux aller avec celui que j'aime
 Je ne veux pas calculer ce que je donne en gage
 Je ne veux pas demander si c'est sage
 Je ne veux pas savoir s'il m'aime
 Je veux aller avec celui que j'aime.
 Ne laisser périr personne et non plus soi-même
 Combler chacun de bonheur et aussi soi-même
 C'est ça, la bonté !*

De l'autre côté, il y a le monde, ses nécessités, les exigences des riches et aussi celles des pauvres : seul Choui-Ta peut y répondre, car il est un homme selon le monde.

De loin, les dieux commentent ce combat singulier de Chen-Té avec son « double social » - et le commentent mal, car ils ne le comprennent pas ; ils font des vœux pieux pour le triomphe de la bonté, ils s'en tiennent aux bonnes paroles de la morale traditionnelle : « C'est dans l'excès de malheur qu'on juge les âmes vertueuses. La souffrance purifie. Nous avons la certitude que notre bonne âme trouvera sa voie dans cette vallée de larmes. Plus pesant le fardeau, plus grande sera la force... »

La décision.

Mais Chen-Té n'est plus maintenant seule en cause : « Un petit être se forme dans mon corps. On ne voit rien encore. Mais il est déjà là. Le monde l'attend en secret. Déjà le bruit court dans les villes : voici qu'un homme arrive avec qui il va falloir compter. » Et, devant le spectacle d'un enfant cherchant sa nourriture dans les poubelles, elle prend sa *décision* : une dernière fois mais aussi longtemps qu'il le faudra pour assurer la vie de l'être qui s'annonce, elle se métamorphosera en Choui-Ta. Chen-Té renonce à la tentation de la bonté, Chen-Té renonce à être elle-même :

*O fils, ô aviateur, dans quel monde
 Vas-tu venir ? Ils veulent te voir
 Fouiller dans les poubelles, toi aussi ? Regardez
 Ce petit visage gris ! (Elle montre l'enfant.) Comment
 Traitez-vous vos semblables ? N'avez-vous
 Point de pitié pour le fruit
 De vos entrailles ? Point de compassion
 Pour vous mêmes, malheureux ? Moi, du moins
 Je défendrai le mien, dussé-je
 Me changer en tigre. Oui, ce spectacle
 M'a ouvert les yeux, je me sépare désormais
 De tout le monde, et n'aurai de cesse
 Que je n'aie sauvé au moins mon enfant !
 Ce que j'ai appris dans le ruisseau, mon école
 A coups de poings, à coups de ruses, aujourd'hui
 C'est à toi, fils, que cela servira. Pour toi
 Je serai bonne, pour tous les autres
 Tigre et bête fauve, s'il le faut. Et
 Il le faut.*

Là où Chen-Té avait échoué, Choui-Ta triomphe. Il devient le roi du tabac de Sé-Tchouan. Il transforme les pauvres en exploités, et Yang-Soun, en un ouvrier, puis en un employé modèle : « D'une main légère mais sage et ferme il a su tirer de Soun tout le bien qu'on pouvait en sortir ! Et sans l'éblouir de promesses fantastiques, comme sa cousine qu'on loue si fort. Non, il l'a simplement attelé à un travail honnête. En trois mois, Soun est devenu un autre homme, convenez-en ! *Un esprit noble est semblable à une cloche, disaient les Anciens, frappe-la, elle tintera, ne la frappe pas, elle se taira.* »

Une impossibilité d'être. Ce stratagème n'est pourtant pas viable. Au cours d'un procès où les dieux ont pris la place des juges, Choui-Ta soupçonné d'avoir assassiné Chen-Té, doit avouer :

*Choui-Ta et Chen-Té, je suis les deux.
 Votre ordre de naguère :
 Etre bonne et continuer de vivre,
 M'a déchirée comme l'éclair en deux moitiés.
 Je ne sais comment c'est arrivé : je ne pouvais à la fois
 Etre bonne envers autrui, et bonne envers moi.
 Aider autrui et moi-même, c'était trop dur.
 Ah que votre monde est difficile ! Trop de misère, trop de désespoir !
 La main qu'on tend au malheureux
 Il vous l'arrache ! En aidant un homme perdu
 On se perd soi-même. Qui pourrait longtemps
 Refuser d'être méchant quand meurent les affamés ?
 Tout ce dont on avait besoin, d'où l'aurais-je tiré ? de moi ?
 Je ne le pouvais sans périr ! Le poids des bonnes intentions
 M'écrasait contre terre. Mais il me suffisait d'être injuste
 Pour imposer ma loi et manger à ma faim.
 Il y a sûrement quelque chose qui ne va pas dans votre monde.
 (...) Et pourtant
 Il me plaisait d'être l'Ange des Faubourgs. Donner
 M'était une joie. Voir un visage heureux
 Me ravissait d'aise.
 Condamnez-moi : tous mes crimes
 Je les ai faits pour aider mes voisins
 Pour aimer mon amour et
 Pour sauver mon petit garçon de la misère.
 O Seigneur, en regard de vos desseins grandioses,
 Moi, pauvre âme, j'étais trop petite.*

L'impossibilité d'être bonne dans ce monde, l'impossibilité d'être Chen-Té, éclate au grand jour. Les dieux, pourtant, se refusent à la voir. Pour n'avoir à condamner ni Chen-Té, ni le monde, ils s'en retournent « là-haut », en laissant à Chen-Té quelques bonnes paroles : « Adieu bonne chance (...) Que soit bénie, trois fois bénie notre bonne âme de Sé-Tchouan » et la permission de devenir Choui-Ta « une fois, par semaine - non, une fois par mois, cela suffit. »

La division, l'éclatement de l'homme dans ce qui lui est le plus intime, c'est-à-dire lui-même, son être même, tel est le prix qu'il faut payer pour vivre dans ce monde. Non seulement nulle existence ne saurait y être autonome, s'y développer selon sa loi propre, car le monde a toujours pris sur les hommes, il les incline et les change à son gré, mais toute existence y est menacée d'une telle division, d'un tel éclatement. Que l'homme veuille être bon, c'est-à-dire qu'il veuille devenir pleinement lui-même, qu'il veuille « combler chacun de bonheur et aussi lui-même », et le voilà condamné à ce jeu épuisant entre Chen-Té et Choui-Ta, à un perpétuel reniement.

Un appel.

Brecht se tourne vers nous, vers le public. Il nous a montré la comédie de l'Ordre ; il nous a révélé non seulement la misère des pauvres mais ce qu'il appelait dans *Sainte Jeanne des Abattoirs* leur « méchanceté », non seulement les souffrances des opprimés mais leur culpabilité, leur participation objective au système dont ils sont les victimes, et leur impuissance à y échapper, leur enlèvement et leur aveuglement progressifs, car « ils ne s'instruisent pas plus dans la catastrophe que le cobaye n'apprend la biologie dans le laboratoire » ; il nous a fait voir l'homme divisé, obligé de se renier lui-même, ne se possédant plus en propre, aliéné. A nous maintenant d'en tirer la conclusion, comme vient nous le dire, à la fin de *la Bonne Ame de Se-Tchouan*, un acteur qui présente « ses excuses sous la forme d'un épilogue » :

*Cher public, n'aie point de mauvaise humeur,
Ce dénouement ne vaut rien, je le sais.
Nous rêvions d'une légende dorée
Et voici qu'elle a pris un tour amer.
Désespérés, face au rideau baissé,
Nous voyons monter toutes les questions.
Pour nous, notre sort est entre vos mains,
Nous n'avons d'autre souci que de vous plaire
Et divertir. Hélas, pourquoi se taire,
Votre froideur signerait notre échec.
Est-ce la crainte qui vous paralyse ?
Cela s'est vu. Où est la solution ?
Nous ne l'avons trouvée, même à prix d'or.
Faut-il d'autres hommes ? ou un autre monde ?
Ou d'autres dieux ? à moins qu'on ne s'en passe ?
Nous voici atterrés du fond du cœur !
Afin de mettre un terme à ce malaise
Cherchez vous-même s'il est un moyen
Pour aider une bonne âme à trouver
L'heureuse issue qu'appelle sa bonté.
Cher public, va, cherche le dénouement,
Il faut qu'il en existe un convenable,
Il le faut, il le faut.*

Le théâtre-critique de Brecht culmine ici, dans cet appel pathétique, angoissé, au public. Le monde s'engage dans la seconde guerre mondiale. Le nazisme contamine toute l'Europe, ou presque. Il faut trouver un dénouement, une solution à ce drame. Il faut inventer cette solution : une solution qui soit à l'opposé de celle de Chen-Té. Ce n'est pas l'homme qu'il faut changer, pas soi-même, c'est le monde : il faut créer, recréer un monde où il soit possible d'être soi-même, de l'être pleinement, avec les autres et non contre eux.

BERNARD DORT.

N. B. — Ce texte est un fragment de l'ouvrage *Lecture de Brecht*, qui doit être publié prochainement aux Editions du Seuil dans la collection *Pierres Vives*.

CHRONIQUES

LE TEMOIN POETIQUE

AU RENDEZ-VOUS DE LA BEAUTÉ DES CHOSES⁽¹⁾

Que chez tout poète le mécanisme de l'inspiration soit le fait de la mémoire et du désir ; que la Poésie, se distinguant en cela de la connaissance désintéressée et de la pensée systématique, soit éminemment opportuniste et pratique ; que, par là, chaque poète invente la vérité qui lui rend la vie tolérable, sur ces trois propositions (qui sont peut-être autant de sophismes) se fonde implicitement une des poésies les plus agissantes des trente dernières années, celle de Jean Follain.

La récente parution de son recueil *Des heures* mérite plus que d'être signalée à des amateurs déjà avertis, elle doit nous inciter à faire le point sur cette œuvre dont on a tendance à minimiser la portée pour n'en exalter que les mérites proprement formels. Notre propos est de démontrer que cette poésie tenue pour mineure (à commencer par beaucoup de ceux qui reconnaissent y prendre plaisir), rejoint et mieux, réalise les ambitions que tant d'autres avouent avec plus de complaisance et moins de bonheur.

« *La beauté des choses, cette beauté inlassable et cuirassée des choses qui ne manque jamais le rendez-vous* », tel est depuis son premier recueil, *La Main Chaude* (1933), le thème dominant de l'œuvre de Follain. Précurseur du

(1) *Des heures* par Jean Follain (Gallimard).

lyrisme objectivant que devaient, selon des méthodes et dans une perspective différente de la sienne, pratiquer Ponge et Guillevic, Follain tenait d'emblée cette gageure ahurissante pour l'époque de réintroduire le « tableau de genre » dans une poésie vouée au culte de l'inconscient. Se fondant sur « *le sentiment d'une solitude déchirante et d'une certaine incommunicabilité du monde* », mais s'employant à l'exorciser, l'imagerie follainienne, toute fraîcheur, toute naïveté, toute roublardise aussi (Follain est Normand !), conçue, semble-t-il, et avec quelle intelligence ! pour le seul divertissement, est en fait une conquête, une victoire de la vie, de l'expérience concrète sur l'angoisse existentielle.

*Tant de visages sont
aux tournants
d'une lente existence
près des mêmes vitres
accueillantes au soleil.*

*C'est quand passe l'homme
sa poitrine solide, ses jambes alourdies
son sourire
que vibre le mieux
l'instant pur
du seul épi de blé
que sa main insoucieuse cueille
le faisant échapper à la faux.*

Ce poème intitulé « Instant » est typiquement follainien, par la façon dont il plante un décor à la fois dans l'espace et dans le temps, par le thème, par le traitement, bien entendu, mais surtout par la portée, le rayonnement des images proposées qui se trouvent avoir implicitement un contenu moral. C'est assez paradoxalement le dynamisme de la passivité qui se trouve non seulement exalté mais démontré, tout un épicurisme de la grisaille, de la monotonie qui de ne rien attendre, de ne rien désirer, de réaliser le vide appelle précisément l'inattendu et les plus subtiles récompenses.

A priori l'image du passant cueillant l'épi de blé, « le faisant échapper à la faux » est d'un symbolisme si évident qu'il se passe de commentaire. Il n'est point interdit toutefois de voir dans « la poitrine solide », dans le sourire, et surtout dans la « main insoucieuse », du personnage évoqué bien autre chose que des qualités lui appartenant en propre. Silhouette anecdotique à peine esquissée ou instrument désinvolte du destin, le personnage est vraisemblablement aussi le poète lui-même, le poète qui sans réaliser le moindre miracle, sans prétention, en se pliant à l'ordre des choses, en les désignant à « l'instant pur du seul épi de blé » les insère, comme dit par ailleurs Follain « *dans une étrange paix - où survit la durée - sous un rayon dernier* ».

Essentiellement, et c'est bien là attitude humaine, la plus instinctive qui soit, Follain n'attribue pas d'autre fonction

à la poésie que celle de recours. Sa sagesse est celle du « Carpe Diem », son adjuration jamais proférée celle de Lamartine, « O Temps, suspends ton vol », mais à la différence de l'épicurien classique ou de l'élégiaque romantique, il ne se contente pas d'enregistrer un vœu, il s'emploie à l'exaucer. A cet égard les tableaux de genre de Follain, son imagerie d'Epinal procèdent d'une très haute ambition puisqu'ils veulent triompher du destin. Ce sont en quelque sorte des machines à voyager dans le temps.

Follain sait jouer en virtuose de notations toujours concrètes, jamais gratuites, qui tombent sous le sens, qui sont même du ressort de la sensibilité la plus communément répandue. Aucun délire chez lui, aucune complaisance dans les images. Rien chez Follain des « horribles travailleurs » authentiques ou simulés ; ni extase mystique, ni transes, ni sorcellerie, ni culte sadique de l'horreur, ni stridente glos-solalie, tout au contraire une parfaite maîtrise de soi dans le montage des données de l'inspiration. Le poème ne s'épanouira que dans ses effets, dans l'esprit du lecteur ; mais, au préalable il est cet objet verbal qui existe sur le papier, un pur mécanisme de satisfaction irréductible d'une part à la satisfaction qu'il procurera, absolument détaché d'autre part de la personnalité du poète qui en artisan consciencieux s'est uniquement préoccupé du fonctionnement de son œuvre. Ne suffit-il pas à sa gloire qu'on le reconnaisse à sa facture ? Car cette poésie qui se veut objective, anonyme, est si manifestement *signée* qu'elle finit par témoigner, sans que son auteur l'ait le moins du monde cherché.

Follain n'a pas d'autre recette, si c'en est une ! que l'économie des moyens. Son esthétique dépouillée, la pureté de son écriture, son élégance font songer à l'art japonais ou chinois. Une notation comme celle-là par exemple : « *Sur chaque face d'un même rocher - dorment les insectes - du monde léger.* » Voilà qui est simple comme un bonjour, mais vertigineux. On pourrait solliciter cette poésie qui n'a rien à dire et tout à faire entendre, où la platitude de la constatation la plus évidente, sybilline à force d'être directe, prend tournure et résonance d'oracle, ne serait-ce que la relier aux théories sur le microcosme et le macrocosme. La sagesse de Follain interdit ces divagations. A quoi bon l'interpréter ? Pour ambitieuse qu'elle soit et débouchant en pleine métaphysique ; pour arbitraire, si l'on veut, dans la mesure où elle pose en postulat l'efficacité de la parole, ce n'en est pas moins une poésie physique qui répond à une exigence vitale. Que les choses « *attendent que les délivre une écriture* » telle est sans doute la motivation de la démarche de Follain. Ce n'est qu'une formule ; ne la sollicitons pas ! L'attitude fondamentale est tellement plus élémentaire ! La clé de la poésie de Follain (si l'on cherche une clé dont notre plaisir n'a que faire), il ne faut pas la chercher ailleurs que dans le remembrement du « vert paradis », dans l'enfance nor-

mande inventoriée dans les souvenirs de *Canisy*, sublimée dans telle ou telle image d'autant plus nette qu'elle s'était davantage estompée.

Cette saveur provinciale qui d'être transposée devient une saveur d'éternité, on l'éprouve dans *Heures* avec autant d'acuité que dans les précédents recueils. Qu'il s'y décèle parfois comme un relent d'amertume, quoi de plus normal ? Sans doute est-ce le fait de l'âge, la rançon de l'époque. Qu'importe ! Les propos désabusés de la maturité ont le même caractère de philtres magiques ou plutôt l'efficacité des « simples » : « *Dans la pièce qu'éclaire - un jour de souffrance - naît la peur de l'espace et du temps.* » L'antidote réside dans l'exercice du don d'observation : « *Clarté des apparences - par les chemins qui montent - c'est un oiseau, un arbre, une fleur - qu'aucun temps n'accapare.* » Follain est le type même de l'homme « pour qui le monde extérieur existe », et qui n'éprouve pas le besoin de l'interpréter encore moins de le transformer. Pour le meilleur et le pire il vit dans un instant qui se perpétue et dont il sait extraire la plus subtile délectation. Tout peut lui être prétexte à plaisir, jusqu'à l'idée de la mort. Et pour ce qui est de la « prise de conscience » ou de la « situation », relevons dans « *Cheval blessé* » cette touche d'ironie qui en dit long sur la présence de Follain à son époque : « *Son maître savait ne point donner - plus de sens - qu'il n'en faut à l'Histoire.* »

Objectivante, rendant compte de la réalité, la proposant sans la décrire, la poésie de Follain ne saurait davantage apporter un message ou se plier à un raisonnement didactique. Elle implique bien une morale ou plutôt un style de vie ; on ne les décele qu'en filigrane des images, dans la transparence des mots. On imaginerait, en d'autres temps, Follain fabuliste. Il se contente de « donner à voir » des personnages comme « *le maître au vieux pardessus - l'enfant mordant à l'orange d'hiver.* »

Follain excelle à écrire des poèmes achevés qui n'en finissent pas ; formellement bouclés, psychiquement ouverts. Qu'il n'y ait pas de fausse note chez lui, vulgarité ou faute de goût, que chaque mot s'auréole parce qu'il en use selon leur exacte valeur, en dégageant toute la vertu, les arrachant à la déperdition du langage courant, tout amateur tant soit peu éclairé d'objets poétiques en conviendra.

Il est un des rares poètes actuels qui soit d'abord un artiste et, comme tel le plus assuré de plaire à quiconque attend de la lecture un divertissement. Efficience qui n'implique aucune concession aux goûts du public, aucun renoncement à l'ascèse, à l'expérience poétique ; qui en est le naturel couronnement. En effet l'esthétique se dégage de la rêverie elle-même ; les jeux les plus raffinés de l'écriture procèdent d'une lente maturation de l'expérience. D'où leur saveur, d'où leur « bouquet » ; d'où à lire Follain un plaisir plus irradiant que profond, plus subtil qu'intense, à mi-chemin de la satis-

faction purement intellectuelle que procure le raisonnement en poésie, et des effets de surprise de la poésie immédiate.

Ni lyrisme, ni anti-lyrisme, tout bonnement élaboration du concret qui se trouve réduit à sa plus intime essence, la plus agissante. Méthode très voisine de « *cette distillation - dans les alambics de cuivre rouge* ». Là où une poésie objectivante statique parvient à nous restituer, et c'est déjà miracle ! la rotondité ou la couleur des fruits, Follain fait plus qui nous en fait déguster l'arôme. Ainsi une poésie au sens propre des termes, « alambiquée » et « quintessenciée » agit-elle avec plus de force sur la sensibilité. Non que la sentimentalité ne se manifeste parfois dans ce lyrisme de la sensation pure, mais même dans ce cas elle s'« objective » à son tour, se manifeste de façon concrète. Par exemple le geste du fermier agonisant : « *C'est la qualité du durable - que recherchent ces mains tâtant le drap.* » Et lorsque il évoque ces « *torses - soulevés par une respiration - qui semble à la mesure de la silencieuse beauté* » Follain définit implicitement la respiration de ses poèmes, le souffle qui les habite mais aussi ses propres aspirations.

Aucune poésie ne procure aussi vivement que celle de Follain une satisfaction raré entre toutes : l'impression non pas simplement de sympathiser mais bien de collaborer avec l'auteur. Tant de poètes prennent leurs distances et prétendent en imposer. Lui, pas ; il ne fait rien que proposer, et « qui m'aime me suive ». Aérienne parce qu'enracinée, vertigineuse parce que terre-à-terre, elle est de par sa démarche même à la fois inventaire et incantation, retour au pays natal et perpétuelle aventure. Statique par ses qualités formelles, par la façon qu'elle a d'exister sur le papier, elle se condense en objets verbaux doués d'une existence si concrète qu'on peut les faire jouer sous le regard, voire même les palper. Elle transmue l'anecdote en métaphysique. Ainsi le poème qui ouvre son dernier recueil.

*Sans pouvoir
imiter l'oiseau
la guenille pend sur la branche
rouge près de la pomme douce
l'oiseau envolé et la pomme tombée
elle reste
manifestant le froid des âges
et la couleur dans le silence ;
des hommes raisonnent
dans une époque sombre
non loin de ce lambeau marquant seul l'espace*

Pour peu que l'on sache voir un tel tableau on comprend qu'il n'est pas réductible à ses notations pittoresques, à ses qualités plastiques, et qu'il est à sa manière un discours dont il faut savoir tirer les leçons. Follain, ce gnomique de la sensibilité, ce rhétoricien de l'image, nous invite au recen-

sement de nos souvenirs. En explorant le tuf de la sensibilité commune Follain ne prétend nullement jouer aux Orphées ou descendre aux Enfers, encore moins énoncer des oracles ce n'est ni un devin, ni un grand inspiré, ni un sorcier, c'est l'homme de la rue, c'est l'homme quelconque s'efforçant d'illuminer la vie quotidienne à partir de la vie quotidienne, de l'expérience de chaque jour. Il se trouve qu'en réinventant une poésie du « sens commun », donc accessible à tout lecteur tant soit peu attentif, Follain, par la seule vertu de l'éclairage qu'il projette sur les scènes les plus banales, les paysages familiers, les objets usuels leur restitue une beauté insolite, les faits participer, et nous avec eux, au « *drame omniprésent de l'univers* ».

LÉON-GABRIEL GROS.

LES ARTS

REMBRANDT L'INACTUEL

Personne ne contestera que Rembrandt soit le plus inactuel des peintres, le plus étranger aux curiosités plastiques de notre temps. Mais ne pas flatter le goût du public est à l'honneur d'un éditeur. Car l'édition, elle aussi, a de déplorables facilités. Disons, il le faut, que Pierre Tisné est courageux de publier un livre sur Rembrandt à une époque où il n'est plus du tout audacieux de sortir un volume sur Mondrian ou sur Klee.

Je me souviens, tout enfant, de ma première rencontre avec Rembrandt. Un de nos voisins de campagne était peintre d'histoire. Grand et maigre, porteur d'une barbiche blanche et d'une impressionnante cravate lavallière, cet homme, d'une parfaite politesse de mœurs, passait son temps à lécher les guêtres, les pantalons rouges et les casques à pointe d'une composition compliquée, à la gloire de l'héroïsme de 1870, où l'on voyait notamment les servants d'un canon allemand culbutés par une charge de cavalerie. L'atelier était calfeutré de lourdes tentures. Il y avait plusieurs épées, dans leurs fourreaux à glands d'or, sur la cheminée, et, dans un cadre, une légion d'honneur. Sur les murs, des photographies de couleur brune, virant quelquefois au violine, presque au rose, de tableaux de Rembrandt. Comme l'artiste devait leur passer chaque mois une couche de vernis, elles étaient devenues des sortes d'énigmes cuivrées où l'on distinguait de grands gestes de bras, des rayons de lumière, des draps de lit étirés et des turbans. Je ne comprenais pas ce que tout cela signifiait. Mais, vite lassé du façonnage du troisième bouton de la veste du cadavre prussien qui ne « venait » pas, j'étais attiré, fasciné par les photographies. A les regarder un sentiment confus d'embarras, de crainte, de trouble sentimental et d'insécurité d'ordre physique, m'envahissait, allant jusqu'à rendre peu rassurante, et même insolite, l'odeur de framboise de la tartine de confiture qui suivait ma visite à l'atelier.

Rembrandt, aujourd'hui, souffre d'une prévention. Celle que déclenchent la cravate lavallière, le Prix de Rome, les jus d'école et le bric-à-brac « artiste » des académies démodées. C'est l'évidence même. Il serait plutôt, pour les « blousons noirs » de l'art abstrait, si l'on ose dire, un « son-et-lumière » de la peinture. Tandis qu'à leurs yeux se trouvent parés d'une nouvelle jeunesse Paolo Uccello, Piero della Francesca ou, tout récemment, Claude Monet. Mais Claude-Roger Marx n'est pas un flagorneur. Aucun risque de le voir flatter un goût esthétique, serait-il parfaitement justifié. Il n'est que de se souvenir des ouvrages par lui publiés jusqu'à présent. Il préfère se laisser guider par son propre goût. De son côté Pierre Tisné, plus qu'éditeur puisqu'il participe à la substance du livre en dirigeant l'élaboration des notices importantes dues à M. J. Stals et Mlle P. Wertenbroek, ne paraît pas fâché d'aller à contre-courant. C'est une haute conception de son rôle. Un philosophe japonais affirme que le courant d'une rivière est l'image même de l'illusion... Quoiqu'il en soit, Pierre Tisné a pris un soin particulier à présenter matériellement l'ouvrage : un papier couché de poids, une mise en page élégante, une épaisse reliure, sous emboîtement, en toile prune, titrée d'originale façon. Voici, solide et de nette apparence, la *machine-à-être-juste-avec-Rembrandt*.

Il me plaît que Claude-Roger Marx ait placé la biographie de Rembrandt dans la deuxième partie de son ouvrage. Non pas que cette partie soit d'un intérêt secondaire. Au contraire, puisqu'elle comprend un choix remarquable de tableaux et de dessins, et les notices dont je parlais. Mais il faut en finir avec l'anecdote Rembrandien. A-t-on assez lu de ces mauvais romans (comment les appeler autrement, même s'ils émanent d'historiens d'art ?) où le *personnage* Rembrandt est le sujet d'in vraisemblables travestissements : Rembrandt crasseux, Rembrandt mystique, Rembrandt avare, Rembrandt philosophe, clochard, libidineux, hérétique, demi-dément, que sais-je ?

Claude-Roger Marx a raison : c'est le seul problème esthétique Rembrandt qui doit nous intéresser. Car il y a problème esthétique chaque fois que la peinture d'un maître nous apparaît à ce point singulière, et solitaire, et qu'il est aussi difficile d'en délimiter et d'en éclaircir totalement les composantes.

La lumière est, certes, l'élément essentiel des tableaux de Rembrandt. Leur pierre d'achoppement avec toutes les règles ou usages de la peinture, antérieurs ou postérieurs. C.-R. Marx fait remarquer qu'elle n'est ni physique ni logique, mais inventée. Nous dirons peut-être *organisée*, si l'on admet qu'elle procède sans doute de deux origines réelles mais transformées, précisément *organisées* par l'artiste pour des effets nouveaux :

1°) Dans les ciels de nuages, de vent et de brume hollandais, on est souvent impressionné par des rais de soleil qui percent soudain à travers. Si on en exagère l'intensité, si l'on en force la brutalité, l'emphase pourrait-on dire, si on les prive de leur source logique en supprimant le ciel, ou en l'occultant, on aboutit aux étranges flots lumineux venant d'un ailleurs invisible, de Rembrandt.

2°) Dans une pièce sombre, une chandelle éclaire le centre et laisse les coins dans l'obscurité. Si, par une opération de l'esprit, on fait disparaître la chandelle tout en conservant son éclairage, on obtient cette lumière centrale sans source qui éclaire souvent les personnages de Rembrandt et semble mystérieusement émaner d'eux.

Dans le truquage de la lumière, Rembrandt était bien dans la ligne de ses maîtres vénitiens, Titien et Tintoret. Mais Titien et Tintoret travaillaient en quelque sorte dans la lumière naturelle ou artificiellement plausible ⁽¹⁾. Tandis que Rembrandt s'ingénie à exploiter un éclairage surprenant, de source ni naturelle ni artificielle, que l'on soit en intérieur ou en plein-air, de jour ou de nuit ⁽²⁾. Cette lumière sans origine visible, indépendante du jour et de la nuit, c'est la *lumière surnaturelle* voulue, recherchée, organisée par le peintre dans le but qu'« elle diffère de tous les procédés d'éclairage antérieurs ». Spécialement pensons à l'effet qu'elle devait faire par rapport à celle des artistes hollandais contemporains.

La clientèle d'Amsterdam ⁽³⁾, gent de négoce et de famille, aimait à regarder éclairé dans les tableaux le reflet de son existence paisible et propre : soleils couchants sur les vaches et sur les moulins, lumière à travers les fenêtres sur les verres et sur le carrelage, ombres mesurées, géométriques, des couloirs et des portes ouvertes. Et voici qu'un peintre d'Amsterdam mettait ses œuvres hors du cadre de cette bourgeoisie rien qu'en maniant des jets, des faisceaux, des éclats de lumière, des halos surnaturels.

Les autres peintres hollandais étaient tous spécialisés, paysagistes, peintres d'intérieurs, peintres de marines, portraitistes, etc... Rembrandt, lui, ne veut s'asservir à aucune spécialité. En 1633, au moment de son succès, il se refuse à être le portraitiste bourgeois qu'on attendait. Car il n'entend pas devenir le miroir de cette bourgeoisie sans ferveur et sans imagination. Il entend au contraire la sortir

(1) On connaît les boîtes percées de trous utilisées par Tintoret pour « faire » des éclairages.

(2) On a pu appeler « Ronde de nuit » une scène qui se passait en plein jour, non seulement à cause des vernis qui l'avaient assombrie mais aussi des diverses sources d'éclairage illogiques, anti-naturelles, pour ne pas dire surnaturelles dans un tableau totalement profane, qui semblaient autant de lumières artificielles, et comme émanant de lanternes invisibles.

(3) Que pratiquait Rembrandt qui fut un *sédentaire*, selon l'expression de C.-R. Marx (On pense aujourd'hui que son voyage en Angleterre est plus que douteux; en fait il ne quitta jamais Amsterdam).

de son ornière, l'arracher à son temps et à son lieu auxquels elle est si attachée, pour la jeter en face de Dieu et de la misère humaine.

La volonté de Rembrandt n'est pas douteuse : s'évader de toute contingence avec la forme de société qui l'entoure, et de toute contagion de mesquinerie, et pratiquer la peinture de cette évasion. Il s'enferme dans l'univers biblique. La Bible est sa seule lecture. A sa mort on ne trouve aucun autre livre dans son atelier. Il fréquente le milieu des intellectuels juifs et juifs portugais, des rabbins, des savants, des kabbalistes, le seul milieu non conformiste d'Amsterdam, il s'installe en 1639 en plein quartier juif, Jooden Breestraat, dans une maison où il vit en concubinage avec sa servante, fait des dettes et finit par être déclaré en faillite (le comble du scandale, pour la bourgeoisie hollandaise).

« Il avait de vieilles armures, de vieux instruments, de vieux ajustements de tête et quantité de vieilles étoffes ouvragées et disait que c'était là ses Antiques », écrit Roger de Piles dans son *Abrégé de la vie des peintres* (1699). Nouvelle manifestation de son besoin d'évasion, que renforce une parfaite conjonction : l'exotisme oriental coïncide avec sa foi religieuse. Tout cela tourne à la manie. Non seulement ses tableaux bibliques sont souvent surchargés d'un étrange (et poétique) attirail oriental, mais encore il lui arrive de déguiser les modèles de ses portraits, il charge ceux de sa femme de bijoux lourds et compliqués. Il vit dans une ambiance surexcitante de collection empilée et de marché aux puces. Il peint parmi les casques, les estampes et les moulages, les tapis, les armes persanes, les coquillages, les lévites, les fourrures mitées, les brocarts d'or et d'argent déchirés, toute une brocantaille d'oripeaux sur lesquels il jette les grands jeux de sa lumière et de ses ombres.

Mais l'organisation de la lumière au XVII^{me} siècle utilise nécessairement les ressources du clair-obscur. C'était une invention italienne, somme toute assez récente, dont la peinture ne pouvait plus se passer pour éviter le rendu trop abstrait de l'espace des primitifs et des peintres gothiques. Par des moyens techniques qui importent peu ici, le clair-obscur apportait les nuances, les gradations subtiles, toutes les délicatesses de l'ombre et de la lumière, glissant ainsi l'air vrai et la vraie profondeur dans l'espace du tableau. C'était une victoire, dans l'art, de la sensation exacte, de l'empirisme matériel, sur l'intellectualité et ses valeurs cérébrales.

Or Rembrandt va se livrer à une opération radicale sur le clair-obscur. Il l'isole de la réalité immédiate. Je veux dire qu'il en charge de si vagues objets, de si vagues plans qu'en définitive le clair-obscur devient indépendant du monde que l'on a sous les sens. Il est traité comme une espèce de matière propre, picturale en dehors de la perception des choses dans l'espace. Coupé en quelque sorte du concret,

le clair-obscur est changé en phénomène intellectuel, restituant en sens inverse la représentation picturale à sa cérébralité d'avant. Aussi Claude-Roger Marx écrit qu'il constituait un *agent de spiritualité* comme jamais la peinture n'en avait encore eu à sa disposition.

Cependant, même détourné de son service primitif, et fonctionnant comme une machine dérégulée, pratiquement amené à confiner au lieu d'aérer l'espace du tableau, le clair-obscur utilisé à la manière de Rembrandt commandait une ordonnance sévère des valeurs.

« Le mot valeur, a dit Bracquemond ⁽⁴⁾, spécifie pour la lumière l'intensité de clarté, abstraction faite de toute idée de couleur. Il indique ce que valent une couleur, une nuance, un ton, une teinte mesurés sur l'échelle graduée entre le blanc et le noir, limite extrême de la lumière. Colorer, c'est affirmer de plus en plus les individualités jaune, rouge, bleue, violette, orangée. Mais pour le coloriste, colorer c'est encore évoquer des contrastes lumineux et sombres, c'est mettre de la lumière en mouvement ». Cette citation sert d'appui à un chapitre très original du livre où C.-R. Marx montre tout ce que, chez Rembrandt, le peintre doit au dessinateur. « Les moyens du dessinateur ont souvent devancé ceux du peintre » écrit-il. De fait les « façons impératives et presque brusquées » des pinceaux (et parfois de leurs manches et parfois des doigts du peintre qui écrasent directement, pour aller plus vite, les couleurs sur la toile), la rapidité de fixer une vision dans une composition, ne sont-elles pas les manières du dessin, qui laisse le moindre temps de la pensée à sa réalisation ? Et d'autre part l'évolution picturale de Rembrandt, qui a consisté à limiter de plus en plus le nombre des couleurs, n'est-ce pas la « fusion entre le dessin et la couleur » sur laquelle insiste C.-R. Marx ? En effet le dessin, qui n'a que le blanc et le noir à sa disposition, ne figure, par force, que des valeurs. Comme les valeurs du dessin suggèrent les tons, les couleurs limitées de la peinture de Rembrandt suggèrent les valeurs du dessin. Il y a là une conjonction, une osmose d'un genre à l'autre qui est très spéciale à Rembrandt. Ne pourrait-on pas avancer même que le « forcement » du clair-obscur des tableaux de Rembrandt pourrait avoir son origine - en « négatif » - dans le dessin, qui suggère les plans éloignés par des indications et traite, de quelques traits évocateurs, les personnages du deuxième plan comme des apparitions ? Si l'on considère que, dans l'opinion commune, dessin signifie netteté, on trouvera là des sujets d'études, paradoxales au premier abord, Rembrandt paraissant être le peintre d'une certaine imprécision des formes.

Mais il faut pourtant se méfier d'une interprétation trop systématique, trop absolue du maître de la *Bethsabée*.

(4) Dans son ouvrage *Du dessin et de la couleur*, cité par Claude-Roger Marx, p. 39. J'abrège le passage cité.

Rembrandt est le sujet, à son avantage ou à son détriment suivant les époques et les variations de leur goût, d'un phénomène particulier. C'est que sa peinture ne peut être réduite à des éléments purement et totalement picturaux. « Son œuvre demeure, par bien des côtés, l'une des plus secrètes et des plus indéchiffrables de tous les temps » : Claude-Roger Marx ne cesse de répéter, tout au long de son texte, qu'elle se dérobe, défie l'analyse, se joue de l'élucidation, décourage l'étude. « Nul commentaire n'expliquera jamais le mystère Rembrandt ». Sa connaissance laisse toujours un coin d'ombre, un résidu impossible à résoudre. « Evidemment c'est user de termes bien vagues, convient C.-R. Marx, que de parler sans cesse, à propos de Rembrandt, de vie secrète, de mystère, d'âme. » Pour aller au fond du problème, reconnaissons que la nature même de ce résidu imprécis nous échappe. Elle paraît l'ambiguïté même. L'œuvre de Rembrandt est, selon C.-R. Marx, comme une haute cime que des sommets moins élevés nous cachent, et aussi bien comme un souterrain où l'on ne voit qu'à demi. « En bas comme en haut nous avons le vertige ». On dirait mieux que Rembrandt nous donne le vertige avec le bas et nous oppresse avec le haut. Ambiguïté redoublée. Il s'agit de percer le *malaise Rembrandt*, que d'aucuns appellent le mystère Rembrandt.

Je dis malaise parce que ce mot exprime l'état physique d'embarras, de gêne que l'on ressent devant un tableau de Rembrandt. Le même que j'avais, enfant, dans l'atelier aux lourdes tentures, devant des photographies qui me fascinaient. Leurs éclairages et leurs ombres ressemblaient à ceux et à celles que j'imaginai quand j'étais malade. C'est vrai. La peinture de Rembrandt trouble quelque peu notre équilibre, peut-être notre santé. Mais le diagnostic ? Faut-il le rechercher dans l'ordre purement optique ? L'origine du malaise serait alors dans cette équivoque de formes, de contours et de volumes que Rembrandt entretient par son système de lumière et de clair-obscur, dans cette zone d'échanges plastiques entre l'obscur et le lumineux, entre le visible et l'invisible.

Mais il y a aussi une évidente origine spirituelle au malaise. Regardons par exemple les quelques nus peints par Rembrandt. Non pas hymnes à la chair, comme ceux de Titien, de Renoir, de Modigliani, mais où la chair est avilie, impure, frissonnante de faute et de désarroi. Tout ce trouble n'est pas un fait uniquement pictural. De même que ces personnages, en guenilles ou couverts de bijoux et d'or, égaux et pitoyables dans la précarité triste de ce qui est périssable, également marqués de lassitude et d'indignité. La peinture n'indique plus seulement des traits et des couleurs : impitoyable, dans les grandes peurs de la lumière et de l'ombre, elle exprime les vices, les tares, les souillures d'une condition humaine rongée par le péché originel et soudain, les portant

jusqu'au sublime de pauvreté, jusqu'à l'équivoque « sublime de pauvreté », elle fait apparaître le Christ Rédempteur dans son éblouissante clarté. Nous sommes, certes, à côté, ou au-delà, de la peinture.

Claude-Roger Marx justement vante en Rembrandt « ce merveilleux don d'aller au-delà de la peinture même ». Mais voilà bien où ce génie - ce génie incontestable - est suspect à notre époque. Elle n'aime guère le voir traîner en vrac la brocante, l'obscurité et la religion, même si sa peinture les transforme en morale, en poésie et en métaphysique. Transformation sans doute admirable, miraculeuse. Pourtant il faut bien dire en définitive que cette peinture est littéraire, comme celles - avec des moyens, et des valeurs, totalement différents - de Gustave Moreau ou de Salvador Dali. Lorsque Claude-Roger Marx exalte le génie de Rembrandt « parvenu à unir la réalité au rêve au point que chez lui l'observé semble irréel et familier l'imaginaire », au croirait l'entendre définir le talent de Dali.

« L'inconnaissable se refuse toujours à être réduit en connu », tels sont les derniers mots de Claude-Roger Marx. Rembrandt l'ambigu, Rembrandt l'inactuel reste encore, ainsi que le voyait le poète hollandais de Vondel, son contemporain, ce hibou à l'écart dans un coin de l'obscurité qu'il aime, qui regarde fixement la gloire rayonnante de Dieu, et ne s'envole pas.

PIERRE GUERRE.

(REMBRANDT, par Claude-Roger Marx. Un vol. relié toile, 376 pages, 310 planches en noir et en couleurs. Prix 90 NF. EDITIONS PIERRE TISNÉ.)

E. NOULET

MALLARMÉ
ET LA MUSIQUE (*)

On aurait pu croire, en ce qui regarde le Symbolisme en général et Mallarmé en particulier, que la critique s'empres-
serait de soulever l'important problème du rapport poésie-
musique tout aussitôt brouillé, faussé, dénaturé qu'admis,
revendiqué, proclamé. Cependant si la comparaison des deux
langages a donné lieu à maints commentaires, si un esthéticien
comme Guy Delfel a poussé loin l'examen de la résistance
mallarméenne à l'intégration de l'un par l'autre, on ne voit
pas qu'une étude d'ensemble lui ait été jusqu'ici dédiée. En
1940, écrivant mon livre, *L'Œuvre poétique de Stéphane
Mallarmé*, soucieuse surtout d'exégèse, je réservai le sujet
pour un temps de loisir. Le temps de loisir n'est jamais venu
et voici que Mme Suzanne Bernard vient de publier l'ouvrage
depuis si longtemps nécessaire, *Mallarmé et la Musique*.

Sur ces années disputeuses du Symbolisme où une erreur,
en somme, fondamentale, se développa au point de devenir
bénéfique et même créatrice, sur un esprit lucide entre tous,
qui d'abord entraîné, vit le danger, et, à sa manière, le dénonça
en l'illustrant, cette étude englobe toutes les questions qui se
posent tant du point de vue historique que littéraire; elle les
résout avec intelligence, avec finesse, avec prudence, avec
autorité. Pages substantielles allant avec sérénité et sans idée
préconçue vers une conclusion dès lors, justifiée, elles mettent
un langage clair au service des nuances les plus subtiles, une
sensibilité artistique au service de la compréhension des textes,
tandis qu'un appareil bibliographique minutieux rend l'infor-
mation directement utilisable. Le titre couvre de grandes
ambitions et notamment celle de ressusciter un débat qui
enflamma, à l'époque tous les esprits, tous, sauf un.

Dans *Mallarmé et la Musique*, Mme Bernard s'occupe en
premier lieu, et avec raison, de la Musique. Et comme en ces
années de formation du Symbolisme, la musique, c'est
Wagner, elle consacre ses chapitres I et II et même une partie

(*) *Mallarmé et la Musique*, par Suzanne Bernard (Librairie Nizet,
place de la Sorbonne, Paris).

du troisième, à la correspondance des arts ainsi qu'à la connaissance progressive des théories et des œuvres wagnériennes. En fait, ils servent d'introduction au véritable sujet : fixer l'attitude de Mallarmé, analyser sa tentative de « musicalisation » de la poésie en trois étapes essentielles, le *Faune*, *A la nue accablante...*, *Un Coup de Dés...*

Devant un panorama aussi complet de la question on aimerait cependant faire une première remarque. Le parallèle poésie-musique qui, incarné, devient le parallèle Mallarmé-Wagner, il semble que Mme Bernard l'ait pris, non à ses débuts, mais en son plein, c'est-à-dire non durant les années 65-85, mais durant les années 85-95. C'est ainsi qu'elle fait une histoire régressive du wagnérisme ou de l'anti-wagnérisme de Mallarmé, en commençant par l'analyse de *La Musique et les Lettres*. Or cette œuvre est de 1894. C'est une conclusion, bien qu'on y trouve l'écho des récents succès du vers libre et des prétentions des musicistes. Elle clôt une question passionnément controversée par la nouvelle génération, depuis longtemps pesée et résolue en lui-même.

Tandis que *Richard Wagner, Rêverie d'un poète français*, de 1885, n'est commenté et utilisé que dans le troisième chapitre seulement. Certes, il suffit d'un coup d'œil sur l'ordonnance de l'ouvrage pour comprendre pourquoi l'auteur a renversé l'ordre chronologique. Il n'empêche que cette ordonnance elle-même prouve assez que l'histoire des réactions de Mallarmé à l'égard de Wagner n'a pas été prise assez haut. Cette histoire a commencé bien avant l'insistance et la pression d'Edouard Dujardin. L'audition des œuvres musicales et la *Revue Wagnérienne* et les concerts Lamoureux n'ont plus modifié l'opinion de Mallarmé, y glissant tout au plus une hostilité que l'hermétisme d'un sonnet a voilée, « une sublime jalousie », comme disait Valéry.

En fait, l'influence de Wagner sur Mallarmé remonte aux environs de 1861, au fort de son admiration pour Baudelaire dont il lit *Richard Wagner et Tannhauser à Paris*, soit dans la revue Européenne du 1^{er} Avril, soit dans la plaquette parue un mois plus tard chez Dentu ⁽¹⁾. Comment, pour ce Mallarmé de 19 ans, ne pas admirer qui Baudelaire admirait ? L'influence de Wagner sur Mallarmé part de là. Non musicalement éprouvée, théorique et positive avant de s'exercer en sens contraire, c'est l'influence d'une idée sur la musique suggérée par Baudelaire, lui-même hanté par l'idée d'une rénovation de l'art ⁽²⁾.

(1) Dans l'ouvrage de Mme Bernard, cet article ne prend importance qu'au moment où elle établit, quant à la correspondance des arts, la similitude des points de départ et la différence des points d'arrivée (III chapitre).

(2) « Il est hors de doute que l'intérêt porté à Wagner par Mallarmé avait été longtemps pour ainsi dire de seconde main et de confiance : une conséquence de son admiration baudelairienne », remarquent MM. H. Mondor et J. Aubry, dans les notes de l'édition de *La Pléiade*. Remarquons aussi que le terme *Rêverie*, dans son acception spéciale, est lui-même emprunté au texte de Baudelaire.

J'irai plus loin. De sa lecture, ont dépendu non seulement l'attention indirecte que Mallarmé a prêtée à Wagner, mais peut-être le thème ou du moins l'intention profonde du *Faune*. Dans l'émotion éprouvée à l'audition de Tannhauser, Baudelaire découvrait «... quelque chose de nouveau que j'étais impuissant à définir et cette impuissance me causait une colère et une curiosité mêlée d'un bizarre délice... je résolus de m'informer du pourquoi et de *transformer ma volupté en jouissance...* » (C'est nous qui soulignons). Que signifient ces derniers mots ? Sinon le propos d'utiliser un songe sensuel, de le poursuivre en sa transposition esthétique et finalement en sa formulation intellectuelle ? Ce que le *Faune* traduit expressément en son langage devenu célèbre :

*Et de faire aussi haut que l'amour se module
Evanouir du songe ordinaire de dos
Ou de flanc pur suivis avec mes regards clos
Une sonore, vaine et monotone ligne.*

Autre preuve de la victoire momentanée de Wagner en Mallarmé : la volonté de faire non seulement du *Faune*, mais d'*Hérodiade*, des œuvres lyriques, certes, mais que le théâtre eût pu accueillir. Les deux poèmes trahissent, en 1865, cette nostalgie de l'unité, ce rêve impossible de l'art total, ce désir de fondre musique et poésie au profit d'une troisième discipline qui les synthétise. *Hérodiade* en resta inachevée... Quant au *Faune* (dont Mme Bernard fait à deux reprises la pénétrante et très juste analyse⁽³⁾), les avatars qu'il subit l'éloignèrent heureusement de son état premier que le poète avait cherché à faire scénique pour le mener jusqu'à son achèvement purement poétique. Car il ne s'agissait, ni pour *Hérodiade*, ni pour le *Faune*, des seules corrections de style, mais de changements de ton, de rythme, de mouvement, de modalités qui regardent leur destination, soit le genre auquel, en définitive, ces œuvres appartiendraient.

Cependant, peu à peu, Mallarmé se détache de Baudelaire et, par conséquence, de Wagner. Il reconnaît en lui-même l'intransigeance de sa propre vocation. Et quand, en 1885, il écrit, pour la *Revue Wagnérienne*, le sonnet et la *Rêverie*, il a déjà fait toutes ses réserves et refusé en son esprit la prédominance de la musique sur la poésie. Mieux encore : il oppose « l'esprit français strictement imaginaire et abstrait, donc poétique », et qui « répugne à la Légende », à la conception wagnérienne d'une poésie originelle, primitive, mythique. Il va même s'accuser de rester fidèle à la raison, et s'excuser de ne point partager l'engouement de ses amis : « Voilà pourquoi, Génie ! moi, l'humble qu'une logique

(3) Chapitre IV et appendice. Pour « les étapes de la musicalisation poétique », Mme Bernard n'a-t-elle pas laissé un trop grand écart entre 1867, date du *Faune* et 1895, date de *A la nue* ? N'eût-il pas fallu la marquer d'un jalon supplémentaire ?

éternelle asservit, ô Wagner, je souffre et me reproche, aux minutes marquées par la lassitude, de ne pas faire nombre avec ceux qui, ennuyés de tout afin de trouver le salut définitif, vont droit à l'édifice de ton Art, pour eux, le terme du chemin ». Aucune ambiguïté dans ces textes. Néanmoins ce n'est qu'assez tard qu'on en comprit la véritable intention. Ce n'est qu'en 1914, par exemple, qu'Henri de Régnier disait explicitement : « Cette réserve si significative de Mallarmé, en ces années de fanatisme wagnérien, avait sa raison d'être dans le jugement qu'il portait au fond de lui-même, sur l'œuvre du grand musicien... Acceptant, pour ainsi dire, de confiance, le génie musical de Wagner et en reconnaissant sans conteste la maîtrise, Mallarmé, incompétent au point de vue technique, s'attribuait le droit de discussion et de protestation contre l'ensemble de l'esthétique wagnérienne ».

Sur le coup, l'hermétisme aidant, on se méprit ; on ne fut sensible qu'à une allure d'hommage. Mallarmé l'a-t-il voulu ? En 1885, à l'heure où la qualité de Wagner, contestée dans le grand public, est exaltée dans le cercle étroit de ses propres disciples qui communiaient ainsi dans un double enthousiasme, il n'est pas question, pour Mallarmé, très écouté, de décevoir tant de ferveur. Sa *Réverie* élève donc assez la louange pour s'accorder au ton général et prend assez de recul pour s'accorder à sa conviction intime. C'est ainsi que, fidèle aux autres, il reste néanmoins fidèle à lui-même.

Dans cet ouvrage exhaustif, que de considérations sur lesquelles on regrette de devoir passer trop vite ! Telles par exemple, la similitude inattendue, quand on y songe inévitable, du comportement créateur chez Wagner et chez Mallarmé⁽⁴⁾. Pour ma part, j'y noterais aussitôt une nuance essentielle. S'il est vrai que Wagner, lui aussi, dans le culte qu'il vouait à son art, préconisait cette sorte de mortification propre au grand artiste qui consiste à se dépersonnaliser, toutefois, c'est au profit de l'œuvre, en vue de l'œuvre, récompensé par l'œuvre qu'il tentait « d'anéantir le vouloir-vivre égoïste » : en somme, mysticisme. Tandis que cette mort a soi-même dont parle Mme Bernard, ce renoncement, aboutissement ou condition de la création artistique et qui est proprement le mouvement de la sainteté, il faut souligner que Mallarmé y atteignait dans l'instant même où il perdait la foi, d'une part, dans l'instant même, d'autre part, où le frappait une sorte d'inhibition non de concevoir, mais d'exécuter. Ce qui est donc étonnant et dans un certain sens merveilleux, chez Mallarmé, c'est l'inutilité quant à la production directe, d'une ascèse sans récompense, sans bénéfice, ni religieux ni artistique, et dont le poète savait qu'elle débouchait sur l'abîme : en somme, métaphysique. Opposons-nous, en effet, à la confusion, voire à l'assimilation de la métaphysique et de

(4) Telle aussi les pages remarquables sur le rythme (p. 83-88).

la mystique, disons mieux de l'esprit métaphysique et de l'esprit mystique, ce dernier opérant, quoi qu'il en ait, un retour au réel, et, désorienté dans l'abstrait, répondant au besoin de concrétiser. La musique sauva Wagner. Mallarmé se laissa perdre.

Chapitre remarquable aussi, et neuf, me semble-t-il (complété en appendice par l'analyse des partitions de Lombardi et de Debussy), celui qui montre le rôle du ballet dans l'esthétique mallarméenne. Le poète y voyait, en effet, quand il ne dégénère pas en mime, « la figuration de l'Idée ». N'était-ce pas le moment, pour Mme Bernard, et autrement que par une simple note, d'établir une filiation plus serrée entre Mallarmé et Valéry ? L'Athikté, de *l'Ame et la Danse*, qu'on ne voit danser qu'à travers la description de Socrate, ne représente-t-elle pas aussi purement, aussi abstraitement que possible, l'idée de son nom ?

Abandonnons, faute de place, d'autres polémiques, pour féliciter l'auteur de sa méthode de travail ⁽⁵⁾. Les paragraphes si documentés et si enrichis qu'ils soient de citations, finissent presque toujours par une ou deux synthèses qui en résument l'idée-force, tandis que les paroles de Mallarmé les plus souvent citées et donc les plus souvent rétrécies, sont rendues à la plénitude de leur signification, comme par exemple la célèbre formule : « reprendre à la musique notre bien ». L'ensemble des citations telles que Mme Bernard les a choisies dans la prose de Mallarmé, fait apparaître ce qu'on ne vante ordinairement pas chez lui, sa causticité, son énergie ou son audace. Quelle prose, au demeurant, où transparait, dans la voix, le mental, dans le silence, la noblesse, dans la douceur, la force de celui qui parle !

A traiter strictement et complètement son sujet, Mme Bernard a tracé, de Mallarmé, une image plus réelle ou du moins, plus proche de sa saveur secrète.

E. NOULET.

(5) Outre sa grande honnêteté qui prend soin de toujours citer ses références; outre l'étendue d'une information qui ne se limite pas au domaine français. C'est ainsi qu'en ce qui concerne l'exégèse de *A la nue*... elle rappelle l'explication de M. Luigi de Nardis qui fait de cela le préterit de celer (premier tercet) donnant au *que* une justification grammaticale qu'il est difficile de ne pas accepter.

LITTERATURE

KAFKA, par MARTHE ROBERT (Gallimard).

Au début de l'importante étude qu'elle consacre à l'œuvre de Kafka (1), Marthe Robert définit très nettement les limites de son entreprise et en désigne l'étendue. La limite, c'est Kafka débarrassé du kafkaïsme ; son œuvre, si désordonnément sollicitée pour ses significations apparentes et contradictoires, qu'on a perdu de vue ce qui la rend précisément unique et significative : *une ambiguïté qui n'a de valeur que ressaisie dans le mouvement même de l'écriture.*

Notre propos, écrit encore Marthe Robert, *est de faire apparaître la signification des récits et des romans de Kafka uniquement à travers la technique par quoi ils gagnent leur caractère spécifique.*

C'est dire qu'il ne s'agit pas d'ajouter aux interprétations diverses de Kafka une tentative ingénieuse de le comprendre par une analyse de ses moyens, et d'en faire surgir quelques éléments complémentaires de connaissance, mais que la signification globale de son œuvre ne saurait être cherchée ailleurs que dans la démarche qui lui est propre, et dans l'examen scrupuleux des énigmes qu'elle nous oppose.

S'attachant d'abord à montrer que l'art, ou la condition de l'artiste, constituent fréquemment le motif des situations décrites par Kafka, et que son œuvre *contient à chaque instant sa propre image, renvoie sans cesse... à ce qui fait son drame et son impossibilité*, Marthe Robert nous montre par quel biais singulier Kafka s'efforce d'atteindre à cette *vérité* dont, par opposition au trompe-l'œil esthétique, il découvre l'exigence au centre de cet art qui est image et s'identifie au mensonge.

L'imitation de genres pratiquée par Kafka *crée en même temps la ressemblance et la distance dont elle (son œuvre) a besoin pour agir.* Grâce au pouvoir ou peut-être à la fatalité d'identification qui le distingue et le pousse, lui, l'étranger, le solitaire, le juif, et qu'on ne saurait assimiler à un calcul, c'est ainsi sur son propre terrain, avec ses propres armes, qu'il se bat contre le mensonge, dans un acte par lequel toutes choses du monde et Kafka lui-même sont mis à l'épreuve... et sommés de répondre.

Ce mensonge expérimental, nous le voyons se poursuivre dans le jeu rigoureux de ce que Marthe Robert nomme *les allusions*, qui sont en vérité le refus du système de symboles qu'elles suggèrent d'abord, et dans lequel on aura vainement cherché le *secret* de Kafka. Car les symboles ne sont qu'une approximation et une dégradation de la vérité. L'allusion, au contraire, sous l'apparence du symbole, dénonce l'imposture dont il se fait le véhicule. *Il s'ensuit, écrit Marthe Robert, qu'il suffit de ne pas (l') interpréter pour (la) comprendre.* Et, en effet, toute interprétation symbolique de Kafka, ou bien violente la littéralité des textes, ou bien se heurte à d'insolubles contradictions. Mais le sens véritable de Kafka est

(1) Dans le « Kafka » de la *Bibliothèque Idéale* qui, selon la formule de cette collection, comporte de nombreux éléments biographiques, bibliographiques, un choix de textes et de jugements, ainsi que des documents photographiques.

là, dans ce détour qui laisse le monde privé de signification immédiate, réduit à des formes à la fois rassurantes et insolites.

La dernière partie de l'essai est un approfondissement décisif de ce sens. L'objectivité ambiguë de Kafka s'y dévoile comme une subjectivité absolue : *Kafka ne se place pas en face du monde pour le décrire objectivement : il crée un monde en projetant à l'extérieur les éléments refroidis, dissociés, pétrifiés, qu'il découvre au fond de son exil intérieur.* Mais ce mouvement, qui est de destruction, révèle simultanément les traits négatifs identiques de l'individu et du monde, le combat sans fin qu'ils se livrent en vue d'une improbable harmonie, puisque chacun d'eux détient sa part de vérité, sa part du doute et sa part du mensonge. L'œuvre de Kafka n'est rien d'autre que la description de ce combat incessant dans lequel l'art lui-même sert d'arme.

La froideur et la maladresse d'un résumé, si elles ne les faussent pas, restreignent les perspectives de l'ouvrage et en négligent les richesses. Du moins voit-on comment, à partir d'un propos en apparence limité, Marthe Robert réalise complètement l'ambition qu'il recouvre. En une centaine de pages, c'est Kafka tout entier qu'elle nous restitue. Car non seulement le choix de l'œuvre comme point de vue privilégié répond à l'exigence de cette œuvre, mais elle jette au passage sur ses thèmes et son auteur, la lumière juste qui rayonne du centre même de l'œuvre, de ce qui doit rester son secret. En substituant ainsi un *comment* au *pourquoi* de l'acte littéraire, Marthe Robert élargit singulièrement la portée de son analyse. Car le *pourquoi* n'appartient pas au domaine de l'œuvre. Il nous donne sur elle de fallacieuses ouvertures et en disperse l'unité dans la multiplicité des réponses qu'il admet. Le *comment*, au contraire, se dirige vers l'espace interne de l'œuvre, ne se voulant rien d'autre qu'une interrogation précise et sans arrière-pensée devant le matériel concret qu'il recense. Il est vrai que toute œuvre, et en particulier celle de Kafka, nous reconduit sans cesse à autre chose qu'elle-même. Mais ce mouvement est dans la nature de l'œuvre ; on peut l'appréhender et le décrire, tandis que l'hypothèse participe de l'autre chose, elle est cet au-delà que l'œuvre évoque, et qui la nie. Enfin, le sens même de l'œuvre est contenu dans ce mouvement qui est sa raison d'être, et auquel elle s'identifie.

On voit également que par *technique* il ne faut pas entendre technique d'écriture ou de composition, mais *technique de création*. Et c'est le mérite de Marthe Robert que d'avoir su replacer dans le cadre et la logique d'une structure, ce qui, dans une création, est d'abord le produit d'une situation humaine et de la sûreté d'un instinct créateur ; et, d'autre part, sans jamais démentir la rigueur de son approche, utiliser la somme d'érudition déjà considérable qui, jusqu'à son travail fait d'audace et de respect, nous dissimulait la réalité de Kafka. Aussi magistralement appréhendée, elle nous suggère des conclusions qui sont absentes de l'ouvrage, mais auxquelles celui-ci nous conduit naturellement.

Sans doute Roland Barthes (2) a-t-il raison de juger *ce Kafka aussi important que le Qu'est-ce que la Littérature ? de Sartre et Le Livre à venir de Blanchot*. Si l'attitude critique de Marthe Robert est directement déterminée par son objet ; s'il est vrai qu'on ne pouvait pas autrement le comprendre, il reste que la question et la réponse sont également exemplaires et dépassent le domaine de l'adéquat pour modifier sensiblement notre propre

(2) In « France-Observateur », 24 Mars 1960.

attitude à l'égard de la littérature. La réponse de Kafka concerne l'écrivain, dans une époque où la recherche romanesque s'organise dans les voies qu'il a défrichées. Mais, désormais, la question demeure posée, comme la conscience de cette recherche. *C'est parce que le monde n'est pas fait*, écrit Roland Barthes, *que la Littérature est possible*. Mais la littérature, qui ne se doit qu'à elle-même, participe à cette *création du monde*, par la lucidité, par l'espoir et la foi que sa seule existence suppose, et dont l'œuvre de Kafka, si souvent récusée pour son pessimisme, en fin de compte nous fournit l'assurance sans complaisance ni confort.

Pour mener à bien la tâche qu'elle s'est assignée, il fallait que Marthe Robert pût joindre à ses qualités d'exégète cette familiarité inquiète et patiente avec les textes qu'elle a acquis par ses remarquables travaux de traductrice (3). On retrouve dans son étude les principes qui régissent l'art de la traduction : la rigueur, un mélange d'audace, de prudence et de modestie, de l'intuition aussi, et peut-être quelque chose dont ne rend pas compte la seule intelligence, et qu'on doit bien appeler l'amour. Il ne me paraît pas indifférent que l'essai de Marthe Robert soit dédié à la mémoire de Dora Dymant qui, en devenant la compagne de Kafka, *allait apporter à la dernière année de sa vie le bonheur et la paix*.

JACQUES RÉDA.

ECRIVAINS D'AUJOURD'HUI (Grasset).

Ecrivains d'aujourd'hui, c'est-à-dire, annonce encore le titre de l'ouvrage, la littérature qui va de 1940 à 1960. Il était naturellement impossible de ne pas mordre sur le cadre imposé : Sartre, Leiris, figurent au tableau, bien que déjà constitués, si l'on peut dire, avant 1939 ; mais, en gros, c'est bien d'une présentation de la littérature d'après 40 qu'il s'agit. Un tel tableau, conçu sous la forme, agréable à l'œil et à l'esprit, d'un Dictionnaire anthologique et critique, ne saurait être complet, ni tout à fait exact, même s'il est cette œuvre collective où dix critiques, réunis par Robert Pingaud parmi les plus aigus de la jeune génération, étudient cinquante-neuf poètes, romanciers, philosophes, dramaturges. Pas plus qu'il ne saurait se réduire à l'essentiel. Certes, avec un souci d'éclectisme qu'on peut louer ou regretter (au choix), il embrasse le domaine littéraire le plus vaste, englobant même une partie de la chose écrite qui n'est plus littéraire à proprement parler, ou chose écrite en vue de durer par une tension apportée au langage. En fait, le choix va d'Hervé Bazin à Pieyre de Mandiargues, de Roger Peyrefitte à Samuel Beckett, de Blondin à Sartre - ou encore, des poètes comme Yves Bonnefoy et Philippe Jaccottet, à un philosophe comme Merleau-Ponty, un ethnologue comme Claude Lévi-Strauss. Alors, si certaines présences semblent inutiles, quelques absences étonnent : Guillevic, Mohammed Dib, Dhotel, Solier...

Tout choix d'exemples emporte sa part d'arbitraire. Ici, l'unité d'une génération littéraire mise en question n'est guère constituée que par celle du regard critique qui s'attache à l'isoler. Il ne peut, d'ailleurs, en être autrement. Une synthèse ne peut que rechercher un dénominateur commun. Si bien que tous les auteurs considérés, qui semblent un peu passés au même moule, s'y ressemblent entre

(3) Notamment : Le texte intégral du *Journal de Kafka* (Grasset); *Préparatifs de nocce à la campagne* (Gallimard).

eux beaucoup plus qu'il ne le paraîtrait à travers des lectures autonomes. (Aucun, cependant, n'est trahi et de nombreux portraits sont des réussites totales). C'est qu'il s'agit en réalité beaucoup plus que de juxtaposer des auteurs trop particularisés, d'éclaircir le sens donné par une génération d'écrivains à la notion de littérature. Un miroir qui les englobe, eux se regardant dans leur propre miroir.

Bien que ne soit pas absent (cf. l'étude de Francis Nourissier), le souci de replacer, avec précision, la littérature dans les conditions matérielles qui la commandent aujourd'hui, l'essai liminaire de Robert Pingaud, comme la conclusion de l'enquête, écrite par Robert Kanters, ne laissent aucun doute. On ne se contente pas, dans ce livre, de constituer un dictionnaire ou une anthologie. Plus ambitieusement, et gravement, on cherche à délimiter l'espace réel de la littérature, en la définissant dans ce qu'elle a de contemporain, mais en la jugeant en tant que vouloir perpétuel. Il s'agit bien de retrouver la signification même de l'acte d'écrire, et c'est pourquoi le livre est important, tout en restant incomplet. Car on note alors qu'il est curieux, s'agissant de cet objet, que le nom de Ponge ne soit pas cité, je crois bien, une fois, au cours des 535 pages. Si nous essayons de comprendre pourquoi, nous risquons ceci. Si on a été frappé - et comment ne l'être pas ? - par « l'ambiguïté de l'écriture » (Pingaud), par le fait que l'acte d'écrire est, au départ « distraction », ou « oubli », qu'il s'ouvre toujours sur une absence, absence d'être d'abord, et aussi absence préalable de paroles - et c'est pourquoi, dit Kanters : « Voici donc ces écrivains qui semblent n'avoir point d'autre souci que de nier leur propre activité » ; si donc on peut craindre qu'à force de vivre sur sa propre négation, la littérature doive finir par se néantiser en une absence qui ne sera plus métaphorique, mais réelle - c'est que, peut-être, l'analyse s'arrête (systématiquement ?) au premier épisode d'un mouvement dont la globalité tend nécessairement à une certaine re-structuration, puisqu'il y a toujours, à l'arrivée, texte fixé sur le papier. Et que ce texte est là en vue de ne s'abolir point. Reconstruction de quoi ? Sans doute de tout univers oublié ; ou nié pour être reconquis par le moyen du langage, à la fois épreuve et preuve. Toute littérature tend inévitablement à reconstruire, et pour la simple raison qu'elle ne peut pas infirmer sa propre présence. On peut alors se demander si, en fin de compte, elle n'est pas toujours le contraire de cette volonté de mutisme, que Robert Kanters a toutefois raison de souligner puisqu'avant d'être elle-même, la littérature est d'abord ce qui est muet : ce qui ne sait pas, ce qui ne peut pas parler. Il en a été sans doute toujours ainsi ; le supplice de notre temps, c'est d'en avoir pris conscience.

De sorte que l'analyse tentée par le livre arrête les écrivains d'aujourd'hui juste avant le saut fatal où ils choisissent de « parler contre les paroles », selon l'expression pongienne. Autrement dit, plutôt qu'une génération « d'écrivains », elle présente la génération qui a pris conscience d'une certaine absurdité fondamentale. Mais si elle l'a dit, c'est l'absurde qui est aboli, non pas le dire qui est nié : quoiqu'il en soit, il est du moins significatif que les analyses d'*Ecrivains d'aujourd'hui* fassent si peu état de valeurs de structure, ou de durée.

Je ne sais si j'ai suffisamment dégagé l'intérêt de ce livre, à la fois passionnant et irritant et dont l'importance se mesure aussi bien à ce qu'il éclaire qu'à ce qu'il élude.

JEAN TORTEL.

LE ROMAN

JE VOUS ECRIS..., par MARCEL ARLAND (*Grasset*).

Les deux livres que Marcel Arland vient de publier s'éclairent étonnamment l'un l'autre. Ces lettres dans lesquelles l'auteur se montre attentif à ses sensations, à ses sentiments, à ses angoisses font voir un rapport étroit entre certains personnages des nouvelles et cet écorché vif que nous découvrons dans « Je vous écris... ». L'on devine aussi comment tel voyage en Bretagne, tel séjour en Lorraine, telle sensation ravie, telle insolite rencontre ont pu fournir le sujet, éveiller l'image d'un héros, dessiner un paysage, susciter l'atmosphère de quelques-unes des nouvelles. Cela explique un peu la manière dont une œuvre est conçue, est donnée.

Dans sa lettre à Marcel Jouhandeau, Arland s'interroge, d'ailleurs, sur la nature de sa « grâce d'écrire ». « Des matériaux pour une œuvre ? Mais je ne peux écrire si je n'ai l'impression (fût-elle illusoire) que l'œuvre se déclenche et se forme d'elle-même, qu'elle naît précisément d'une rencontre, mais toute vive, d'un incident qui me trouble encore, et parce qu'il fait beau ou qu'il pleut, parce que je suis heureux ou malheureux (le plus souvent l'un et l'autre). ... Supposé même que mon seul propos soit de me retracer fidèlement, supposé que j'en aie l'impudeur ou l'innocence, c'est alors surtout que je me méfieraï d'un journal, et du plus intime. Qu'y aurais-je noté ? Un événement grave, une action ou une pensée qui m'ont rempli de honte ou d'exaltation ? Mais il est d'autres vérités, moins faciles à saisir, dont l'importance ne se révèle que peu à peu, ou ne se révèle jamais. Si je songe à ma vie (ou plutôt si elle songe à moi), ce n'est pas toujours par ses heures les plus graves qu'elle se manifeste ; bien plutôt par des instants que je pouvais dire perdus : rien, un coin de campagne, un bruit d'eau ou de vent, un silence, un éclair, un accord : voilà presque tout ce qu'il me reste de sûr, et que je crois essentiel ». Ces pages instruisent sur le sentiment mystique qui anime beaucoup de celles d'« A perdre haleine », et que l'on rencontre ici à l'état brut. Marcel Arland ne nous entretient que de ses moments vifs, intenses, décisifs, auxquels il s'attache comme à des ouvertures sur un monde mystérieux, méconnu, comme à des liaisons avec un esprit de

beauté et de perfection. Et si ces illuminations peuvent servir à l'œuvre, tant mieux, si elles ne le peuvent, tant pis ! De là découlent la sincérité et la nudité : pour Marcel Arland, vertus principales. Ces lettres sont des essais de sincérité, des confessions de l'inavouable, non pas de celui qui, facilement, donne du piquant ou du scandale à un écrit, mais de celui, ingrat pour l'expression, que les écrivains généralement évitent et négligent. Sensations qui, en dépit de leur brièveté, comptent plus dans une vie que les événements tenus par la plupart comme importants ; incidents menus qui se chargent de sens ; le fortuit, l'anodin, l'ingénu devenant les signes du sacré ; les humeurs, les accès de sauvagerie d'un homme très sensible, qui voudrait tout embrasser dans son amour ; le désir violent, qui reste celui de l'enfant, d'une vie véritable ; le fond du caractère d'un être partagé entre la violence et la douceur, la sérénité et l'angoisse. Un homme confesse sa nature anxieuse, instable, déchirée, et sur le ton le plus humble. L'extraordinaire beauté de ces lettres, n'est-ce, en grande partie, la vibration singulière de cette voix nue ?

Marcel Arland décrit « le bienheureux abandon », la déposition où, confondu avec les choses, il y reprend vie. « Je ris, je crie, mais souris peu ». Vous étiez ainsi, dit-il à cet enfant qu'il lut et que souvent il retrouve, lui qui n'a « jamais eu l'impression d'être devenu une grande personne ». Fine analyse de ce sentiment d'accord immédiat, de révélation qui est, comme on l'a remarqué maintes fois, au départ des œuvres les plus diverses. Marcel Arland en a fait, en quelque sorte, une règle de vie. Alors que beaucoup se contentent de quelques rares bonheurs de l'esprit, il attend sans cesse que l'éternité lui soit révélée, que le Regard se rapproche de lui, que l'inonde le ravissement. Hors ces « approches », c'est l'attente inquiète, la douloureuse tension, l'agacement, le malheur des temps mornes et vides. Aussi au refrain « J'aime » succède, à présent comme jadis, un autre : « Je voudrais être mort » ou celui de la « Lettre sur les trois églises romanes », une phrase de Vincent Van Gogh à son frère : « La tristesse durera toute la vie ». Le voyage avait commencé comme une fuite dans l'espoir que l'éloignement apporterait l'oubli. Peu à peu, les paysages et les églises ont délivré le souffrant. A Frontevault : « Oui, par-delà les deux pans de mur noirâtres qui brusquement étranglaient la nef, c'était un autre monde ; il me parut inaccessible... », à Culnault, en l'église abbatiale, puis à Saint-Benoît-sur-Loire.

A Madame de Sévigné sont contés le printemps d'Amboise, l'expérience de la pensée amoureuse qui fait croître les plantes, l'histoire du Primatice et de la Noyée de la Loire. A Jean Grosjean, des réflexions sur les raisons de vivre. Comédie ou vie véritable ? L'enfant, déjà, s'angoissait à cette question. Et pourquoi l'instituteur s'est-il suicidé ? S'était-il lassé d'attendre l'instant qui eût suffi à le sauver ? A Dominique Aury, sur la Provence, le soleil, un monde baroque, extravagant, le commissaire de police, peintre du dimanche, qui n'avait jamais dressé de procès-verbal, Saint-Remy, les Alpilles, Arles, le Lubéron, les heures légères de Ménerbes. A Alexei Remizov, sur les contes. Des souvenirs, des évocations d'un étonnant relief. « J'ai aimé votre monde, Remizov ; je l'ai aimé à travers vos récits, et vos dessins comme en vous-même. Moscou, les carillons, la haute voix des chantes, les livres sacrés, le menu peuple des rues et des boutiques, les morts et les fantômes, les saints, les épithalames et les sorcières, la douloureuse vocation d'aimer et de se meurtrir, le sens des merveilles

dans la misère et toujours l'oiseau-remiz, qui de tout fait un chant ». A J. « Sur le bout du monde ». Cette lettre est sans doute la plus belle, la plus émouvante, et si profondément sincère pour qui connaît son auteur. Le bout du monde, c'est le bout nord-ouest de la Bretagne. Des promenades en voiture, de petits signes qui enchantent : « une vieille et ses deux vaches, un gamin qui chantonne à la porte du cimetière », pour finir la découverte, en pleine forêt, d'une mince pagode et les rayons d'images, de pensées, d'élans de foi et d'amour qui s'en échappent. Pages où la poésie et la sincérité ne font qu'un, de même qu'en certains écrits de Baudelaire. « Il s'agit d'un jeu, mais très noble, le seul qui convienne après de si hautes aspirations mystiques. C'est une sorte de tournoi spirituel, très en vogue au temps du roi Arthur, ce que l'on appelait exactement le Jeu des Paladins. Etes-vous descendue ? Oui, je commence à vous apercevoir. Suivez le bord de l'étang : la pagode s'y reflète avec une exquise précision et moi aussi, qui de la pagode vous accompagne. Un peu plus loin, je vous prie, là, juste dans l'axe de la grande allée. A présent, m'entendez-vous ? Je vous parle du bout et du haut du monde. Comment ? Ce que j'y ai trouvé ? Rien. C'est encore clos, mais j'ai le pressentiment que d'un instant à l'autre cela va s'ouvrir... ». A Jean Paulhan, les « Carnets d'un personnage », notes qui arrachent, l'une après l'autre, les différentes pelures qui trompent et dissimulent. Au vent d'est, « Sur les îles ». Ces îles sont tous les mondes dans lesquels entrent l'enfant et l'écrivain. Pages magnifiques sur l'indépendance du caractère, sur les êtres libres, sur l'amitié et la fidélité, sur la volupté et la pureté de l'amour, etc... Cette lettre est non moins importante que celle à J. ou que celle à Jean Paulhan, « Et c'est vraiment le miracle de l'amour que, de ces corps nus et en proie à leur délire naturel, une autre nature surgisse, non moins vraie, qui leur fasse construire et habiter un monde, le plus pur, le plus rigoureux, et tel qu'il n'est pas une morale ou même une religion qui ne puissent en être jalouses ».

ANDRÉ MIGUEL.

A PERDRE HALEINE, par MARCEL ARLAND (N. R. F.).

Une extrême concentration du trait, une étonnante souplesse de la composition. Marcel Arland atteint le sommet de son art. Il relie subtilement le présent au passé, se souvient, vrille en profondeur, enchâsse une réflexion, venue de l'un de ses héros ou d'on ne sait d'où. Il faut lire ce recueil de nouvelles dans leur succession modulée, qui, peu à peu, emplit d'un sentiment de pureté et de plénitude.

Le soir, la nuit, l'aube, heures où les choses se font, où le cœur se dénude, où point l'angoisse, où la méchanceté débonde et s'avoue, où de soudains bonheurs allègent les corps fiévreux de leur poids de ténèbres et d'inavouables désirs. Des êtres timides, nerveux, déshérités, plaintifs luttent, se déchirent, se cherchent à tâtons, se rejoignent parfois avec transport. De jeunes femmes connaissent l'amour, un amour qui trouve, dans la sensualité, une voie toute singulière de ravissements, un amour célébré comme une fête sacrée par laquelle les amants entrent dans l'absolu. De jeunes garçons vivent et souffrent dans l'ombre d'une mère. Des personnages sortent de la nuit et de l'âme des pays où se

noient les drames, que ce soit, en Bretagne, Elisabeth Bapaume que scandalise l'impudeur de sa nièce, « la futée brebis » ou Manlise, la petite vieille qui connaît bien le cœur des jeunes filles, que ce soit, en Auvergne, cet homme compliqué et attachant, qui veut revoir dans les femmes qu'il aime l'image de la Captive, juvénile figure d'un défilé, que ce soit, en Lorraine, à Clermont, des personnages noblement énigmatiques comme M. de Burge, apparaissant pour dire qu'« Il faut se méfier des morts », des êtres savoureux comme Rose Palourde, l'abbé Cotton, M. Gigandot. Et toujours la nuit est là, au début ou au bout du récit, nuit légère, aérienne, enchanteresse ou nuit moite, inquiète, accablante, qui excite à la ruse, à la méchanceté, à la frénésie, mais nuits révélatrices, trouées d'un faisceau lumineux où rayonnent l'amour comme le ressentiment, la passion aussi bien que la sérénité. L'éclairage à la Rembrandt fait palpiter l'esprit, appelle l'inspiration de la vie profonde. C'est l'art admirable de ces nouvelles : une intervention insolite dans la trame d'une histoire, ce qui a lieu miraculeusement, quelques instants qui dévoilent, exquis ou intolérables, ceux que rêvent la demoiselle du château « comme sur ma chair ces griffes dans le velours », l'extase de Toby Pansard, le grotesque, l'exaltation qui saisit Julien Lampéduze montant, en compagnie d'Hélène, à travers la ville noire, pénétrant dans le cœur rougeâtre du sanctuaire, l'aube de Françoise et de Thierry, les amoureux de « La Baie des Anges ».

L'intensité de la sensation, du sentiment et de la pensée efface le temps, resserre l'existence et le monde sur la pointe d'un moment ineffable, qui n'est pas ressenti comme éphémère, comme parcelle fuyante, mais comme une participation, une communion qui change toutes choses, qui a jamais transfigure. Ainsi, Toby Pansard, après son ravissement, n'eût-il plus qu'à se pendre. Le petit Fernand, l'imaginons-nous ayant grandi, ayant vécu, si ce n'est obsédé par l'image d'une « lune énorme aux rondeurs de ventre » ? Julien Lampéduze a-t-il pu ne pas sombrer dans la folie ?

Chacune de ces nouvelles montre une ou plusieurs façons d'accéder à un état, qui est le plus étrange et le plus commun, au mystère de l'être et de la vie, à quelque chose d'obscur mais de véritable. Tout le livre est parcouru, en effet, par un sentiment mystique que renforcent l'intensité des vues, le dessin serré et vigoureux des personnages, les significations secondes des dialogues. « ... il est vrai que quelque chose s'est passé, dont elle reste, sans doute, incertaine, un peu meurtrie, et plus lasse qu'heureuse - émue pourtant, soudain grave : les yeux se gonflent, la gorge se noue. Qui sait ? ». L'existence est chose grave ; la grâce vient surtout à l'heure où l'on ne l'attend pas, où l'on ne l'espère plus. Le cœur rejoint la plénitude par d'étranges détours, par des appels, des cris, qui tout-à-coup le comblent d'un sens inexplicable. La nuit ou l'aube apporteront la certitude ; il suffit de leur faire confiance. Le monde sera notre bénédiction : que « l'homme enténébré » reconnaisse « l'enfant qu'il fut jadis, essaie de le rejoindre » ! Plusieurs de ces récits disent l'ingénue splendeur retrouvée, le sourire de l'enfance qui sait : celui de Fernand que sa mère prend pour de l'effronterie, celui de Michel dans « Les Roses de Piérie », qui fait, en pleine nuit, clamer le piano et réveille tout le collège ; c'est la réflexion naïve et belle de Paule à Maurice : « Si ta mère nous voyait ». c'est Michel encore et les yeux de sa mère, au réveil, le dimanche, dans le grand lit, c'est Nathalie qui, après avoir quitté le vieillard moribond de qui elle dut subir les caresses ignobles,

sait que tout s'efface et que tout commence sur le chemin conduisant chez Bruno.

Passages souples, coupures, gros plans, changements de points de vue, variations des rythmes, pensées irruptives, recoupements, brefs retours en arrière, traits qui jaillissent, propos inquiétants, incisifs, crispation surprenante de la phrase; Marcel Arland use de ces procédés avec tant de sûreté et de tact que l'impression est celle d'un style absolument naturel. L'accord qui s'établit entre le sentiment, l'expérience des êtres et des choses, le fond si riche et l'intelligence souple, aiguë de la composition donne à ces nouvelles un ton, un accent, une couleur incomparables. N'est-ce point là l'une de ces œuvres rares, assez complexes, assez frémissantes, mais aussi parfaitement accordées, qui s'affinent et s'approfondissent à chaque nouvelle lecture ?

ANDRÉ MIGUEL.

LE CHATEAU DE MA MERE.

LE TEMPS DES SECRETS, par MARCEL PAGNOL (*Editions Pastorelly*).

En Pagnol, le prosateur a tenu parole. Les deux derniers ouvrages de ses souvenirs d'enfance ont suivi le premier d'une même foulée, avec le même ton, brassant le même air qui danse dans la ronde lumineuse du passé.

Le charme du récit n'a cessé d'être suspendu à ce petit monde au sein duquel l'enfance de l'auteur est comme blottie, dans une atmosphère d'enchantement que nous respirons encore. Ce sont toujours : Joseph, le père, Augustine, la mère, et le couple de l'oncle et de la tante qui leur donne la réplique suivant un contre-point familial.

L'art de Pagnol, c'est de transposer dans le roman les dons du metteur en scène et ceux du conteur. Il parvient à faire évoluer ses personnages, pourtant identiques à eux-mêmes, dans un cercle réduit et de nous intéresser à leurs réactions mutuelles en renouvelant avec bonheur un jeu prévu. Il y faut beaucoup d'esprit et d'imagination, celle qui donne à la fois mouvement et couleur à des scènes en principe vécues, donc stéréotypées. Justement Pagnol ne les voit pas ainsi. Il les régénère par la vision et surtout par le style, qui est celui même de la vie, créatrice d'images, de situations toujours différentes. Il a autant de souvenirs qu'il a de curiosités de son passé. Sa palette est innombrable, les événements ne sont que des thèmes qu'elle peut colorer à l'infini. Mais, vérité ou fiction, ou toutes les deux à la fois, il faut avouer qu'en artiste il a choisi la bonne, la meilleure version, celle qui sera désormais la seule pour nous. Il peut, s'il lui chante, recommencer un autre récit de son enfance... ce sera un second Pagnol qui revivra et cette projection d'un double ne ferait qu'accuser le Protée qu'il n'a cessé d'être. Pour l'instant, il consent à un choix, celui que son cœur a fait.

Mais les histoires qu'il broche sur l'autobiographie ? Eh bien il ne serait pas en peine pour en trouver d'autres : je crois son folklore inépuisable. Certes, les épisodes sont réels (sinon historiques) et admirablement contés - accommodés au climat d'enfance si magnifiquement maintenu - à cet « emperi fantasti de la Prou-

venço » et c'est là son vrai chef-d'œuvre : la couleur locale ; mais certains pourraient être interchangeable et même détachés. A ce titre, l'affabulation du *Temps des Secrets* est plus flottante, les anecdotes pourraient être servies à part comme sont les *Contes du Lundi*. Mais la convergence des effets est telle qu'elles font partie intégrante de cette saga provençale. Sans elle, les personnages de l'attendrissante revue du passé enfantin, n'auraient pas autant de « réalité ».

Le Château de ma Mère, plus homogène, mieux relié dans ses parties, prolonge avec bonheur (et plus de sensiblerie peut-être aussi) *La Gloire de mon Père*. L'histoire du procès-verbal dressé à Joseph Pagnol pour passage illicite au bord du canal est l'exemple même de cette manière qui procède par grossissement d'un fait, de ses répercussions psychologiques. On la retrouve dans l'aventure sentimentale du *Temps des Secrets* et cela fait partie des réactions si vives de l'enfance. Mais cette accentuation du détail par le tour hyperbolique, ce crescendo calculé pour créer un « climax » qui permet ensuite la détente, où l'on respire soulagé, aboutissent à une situation volontairement dramatique où l'on reconnaît l'optique de la scène. L'essentiel est d'avoir réveillé chez le lecteur qu'il faut toujours secouer, l'écho direct et prolongé du petit drame qui recréera des peurs, des fantasmagories que notre conscience d'enfant a bien connues.

Il faut souligner aussi le don qu'a l'auteur d'animer des fantoches, d'en montrer le ridicule sans jamais les rendre odieux. La famille de la jeune fiancée est un modèle du genre : je suis sûr qu'elle existe, car l'origine des personnages chez Pagnol est toujours un profil réel qu'il rembourre avec drôlerie. Mais tant que cette galerie de masques entoure sa prime jeunesse, elle est assurée de l'immunité ; la moquerie tendre ou railleuse arrête toute condamnation.

C'est ici qu'on peut se demander si cette attachante série qui nous émeut de tendresse ou de gaieté, parfois jusqu'aux larmes, ne réalise pas un désir de l'auteur : embaumer des êtres chers qui ne sont plus, pour les confier au pieux musée de son enfance. Marcel Pagnol arrêtera-t-il sa plongée au lointain des années pour rencontrer le moins possible de vivants ? J'incline à croire que la poursuite de soi-même est une chose assez passionnante pour qu'il ne s'impose aucun tabou.

J. B.

LA CONFESSION ANONYME (Julliard).

Est-ce un roman ? C'est un chant.

Il n'y a, en effet, dans ce livre qui a paru sans nom d'auteur, ni intrigue, ni action, ni irruption du hasard, ni multiplication des personnages.

Rien que la glorification de l'amour dans les moments éperdus de la possession heureuse.

Rien que l'analyse du désir amoureux et, selon que la conscience et l'intelligence refusent ou préparent le plaisir des sens, le récit des tentations et des approfondissements.

Rien que deux personnages, Livio et Benvenuta, dont l'un n'est vu qu'à travers l'autre et, par conséquent, pour le lecteur, mieux vu que l'autre. Car Benvenuta ne se décrit pas ; elle ne se regarde

pas ; elle regarde son amant ; c'est donc lui dont on connaît la silhouette, les gestes, le charme et l'allure surtout. . .

Rien qu'un monologue, celui de l'amoureuse qui ne consent à perdre ni une sensation, ni une idée, ni un remords de sa joie. Elle se délecte, au contraire, - non sans préciosité, - à conduire sa dialectique de la volupté à travers les pires et les plus belles abdications. Pour donner plus de vertige aux rechutes de sa volonté, elle n'hésite pas à engager son salut, transformant son combat en un jeu suprême où ce n'est plus elle, mais Dieu même qui doit perdre ou gagner. En fait, sa chair fut trop profondément comblée pour que son amour ne devienne tendresse et que la tendresse ne la détache des désordres sensuels subtilement d'abord, bientôt jusqu'au renoncement. Le renoncement, état dernier de la passion physique, haut niveau mystique d'un érotisme transcendé. Une pureté invincible, ou plutôt une intelligence insatiable s'est assuré son propre triomphe. La preuve ? Le dénouement, tout spirituel. Benvenuta, en effet, comme toute femme délaissée, allait, dans sa fureur, jeter au feu lettres, objets et portraits qui ravivaient des souvenirs encore chauds, quand aussitôt son imagination, plus rapide que ses mains, se rassasie de la vision de leur imminente destruction, lui rendant du coup son sang-froid. L'autodafé imaginaire consumé, la rupture par là consommée, elle s'explique à elle-même, - et sans doute raisonne un peu trop, - le sens de la brève et essentielle aventure qui lui apparaît maintenant signe, chemin, appel. Elle ne brûle rien. Ce n'est plus nécessaire. Dieu a gagné.

C'est donc bien un chant, un long récitatif émerveillé qui module et formule les données d'une révélation. Il donne voix et paroles à la chair dont la science pourtant sûre n'a pas de langage. Il donne prix et gloire, le subordonnant toutefois à l'esprit, à l'acte fondamental de la vie, obsédant ou libérateur, mais ressenti dans sa splendeur normale. Aucune déviation ici, aucune perversion, aucun adjuvant qui viendrait pimenter ce qui est magnifiquement naturel. Mais l'infini, le ciel, la poésie de l'inépuisable normalité. Combien bavardes, les aberrations ! Elles engendrent des œuvres qui, s'essoufflant à renchérir les unes sur les autres, se ressemblent toutes parce qu'elles pâtissent toutes de la pauvreté de leur thème. Mais les délices d'un corps sain ? Du consentement conjugué ? Là, il n'y a plus de mots ; il n'y a plus de livres. Les écrivains, mortifiés, se rejettent sur l'insolite et l'extravagant et les voilà de nouveau déserts et vaniteux.

Si Lawrence a tenté, dans *Lady Chatterley*, de hausser un sujet analogue jusqu'au lyrisme, celui-ci ne s'élève néanmoins qu'à partir de la sensation du partenaire masculin. *La Confession anonyme* est une confession féminine. Les lecteurs en seront plus choqués que les lectrices et s'offusqueront de ce qu'on pourrait appeler « la scène du taxi ». Pourtant, au lieu de lire taxi, lisons carrosse ou calèche ou fiacre, comme dans *M^{me} Bovary*, - et nous serons moins scandalisés.

Il y a d'ailleurs, dans la *Confession anonyme*, un mépris remarquable du décor. Aucun pittoresque. Une chambre d'hôtel, des rues banales et encombrées, le lieu bien clos d'une voiture... pour les amants, autant d'extérieurs indifférents que leur ferveur abolit, livrés qu'ils sont à d'autres séductions.

Et quoi qu'elle en ait, la séduction invincible à laquelle cède Benvenuta, est celle de l'esprit.

En elle, le choc d'amour a déclenché et mis en branle des analogies qui, se propageant de proche en proche, finissent par

retomber sur l'amour lui-même dont elles fixent ainsi la place exacte dans l'enchaînement des phénomènes vitaux.

L'analogie, procédé souverain, source de toute science, de toute découverte, de toute poésie, devient ici, source de tout amour, moyen de l'entretenir, de l'enrichir et bientôt de le quitter.

A ce procédé de sentir jusqu'à penser et de penser pour mieux sentir, correspond un style adéquat. Une phrase remplie de parenthèses et de subordonnées, surtout de restrictives et de concessives ; une phrase qui paraît longue et qui est plutôt ronde. Sa ligne qu'on croirait abusivement s'allonger, revient, au contraire à son début si bien que sa sinuosité limite et enferme chaque fois son propre univers. Ses méandres sont nuances et ses nuances sont à la fois précision et ombre, audace et réserve. Grand style.

Ainsi, sur le thème que l'on peut tenir pour osé, *La Confession anonyme*, au vrai, ne fait bientôt plus entendre que les paroles enchantées de ses variations et de ses associations impérieuses.

E. NOULET.

LE SIXIEME JOUR, par ANDRÉE CHEDID (Julliard).

La vieille Om Hassan n'a sur les maladies que des notions qu'on peut juger d'un autre âge. Son expérience ne va pas loin : elle sait que si des infirmiers enlèvent un malade, il est à peu près sûr qu'on ne le reverra jamais. Elle sait encore que c'est au bout du sixième jour que la maladie sera vaincue, ou le malade. C'est pourquoi, lorsqu'elle voit son petit-fils Hassan atteint du choléra, elle n'a qu'une pensée : le garder, le cacher pendant six jours. Elle trouve une mansarde, quelque part dans Le Caire. Elle croit encore que son amour peut aider l'enfant dans sa lutte contre la terrible maladie. Le destin lui dépêche un autre ennemi en la personne du montreur de singe Okkasionne qui gagne sa vie grâce à sa bête, mais aussi grâce à la prime promise aux dénonciateurs de cholériques. C'est pourtant lui qui procure à la grand-mère une place sur un bateau et que le hasard fait s'embarquer avec le malade qu'il devrait dénoncer. A quoi bon maintenant, la mer que l'enfant désirait tant voir approche. Om Hassan ne doute plus de la guérison de son petit-fils, le sixième jour n'est-il pas arrivé ?

La vieille et l'enfant feront plus que voir la mer à laquelle le batelier les livrera tous deux.

On ne trahit rien en montrant la trame de ce roman qui a d'autres qualités que celles d'une astucieuse intrigue, des qualités si rares qu'il faut les préciser : netteté du style, économie de moyens, précision des détails (pittoresque même, de la ville et surtout du montreur de singe) pour rendre vivant le portrait de cette vieille femme et infiniment poignant son amour.

PIERRE MATHIAS.

LA PHILOSOPHIE

ECRITURES CATHARES, présentées et traduites par RENÉ NELLI
(Collection « La Tour Saint-Jacques ». Denoël, 1959).

Il faut toujours revenir aux textes. Que de mauvaise littérature on nous eût épargné, dans cette obscure question des Cathares, si l'on s'en fût tenu à ce principe. Voici donc les seuls textes cathares authentiques : ils sont trois, précédés de la *Cène Secrète*, plus ancienne, apparentée aux Apocryphes du Nouveau Testament, et qui était un classique du catharisme. Non seulement René Nelli, préparé de longue date à ces travaux (1), a traduit ces opuscules en apportant le plus grand soin à en établir la lettre, en les annotant dans les endroits obscurs, mais il a trouvé moyen de donner en vingt pages d'introduction un aperçu serré de la doctrine.

A part la *Cène Secrète*, qui est courte, ces traités (*Livre des deux principes*, *Rituel Occitan*, *Rituel Latin*) n'ont rien pour séduire l'imagination. La méthode, bien médiévale, qui consiste à se référer sans cesse à des textes sacrés fait du *Livre des Deux Principes* un recueil de citations où beaucoup d'attention est nécessaire pour dégager la pensée directrice. Quant aux *Rituels*, liés à des cérémonies disparues, ce sont des documents précieux, mais il convient de connaître déjà le milieu et de se montrer sensible à sa tonalité religieuse pour leur redonner vie. L'ensemble constitue donc surtout un livre de travail, excellent, et, comme tel, il faut souhaiter que nul n'ose plus parler des Cathares sans l'avoir pratiqué.

Quelle impression en emporte quelqu'un qui n'est pas spécialiste de cette époque, mais qui a lu beaucoup de textes religieux ? D'abord que les Cathares se tiennent essentiellement pour des Chrétiens : à leurs yeux la lettre des deux Testaments tranche toute question. Mais ce sont des attardés (2), qui restent à l'écart des grands mouvements de la spiritualité médiévale, tant de la tradition dionysienne que du courant marial par exemple. Placée en regard des gnosés et du manichéisme (3), dont un souffle est arrivé jusqu'à eux on ne sait comment, leur doctrine apparaît comme un appauvrissement.

(1) Rappelons sa *Spiritualité de l'Hérésie : le Catharisme*, Privat - P. U. F. 1953.

(2) Dans leur texte du *Pater* ils ont conservé, pour qualifier le pain, l'adjectif « supersubstantiel », qui est, pour le grec *ἐπιούσιος*, assez ambigu, une traduction plus « spirituelle » que le mot « quotidien ».

(3) R. Nelli le note avec raison : il n'y a pas chez eux le moindre souvenir de Mani, et le mot « manichéen » a longtemps qualifié, à tort et à travers, toutes sortes d'hérétiques. J'ajoute qu'il en a été ainsi, dans l'Islam, de l'adjectif *zindîq*, de même sens.

C'est d'ailleurs ce caractère noué qui donne au catharisme son héroïque intransigeance, en même temps qu'il l'empêche d'apercevoir combien son dualisme, même mitigé, est étranger à l'esprit du Christianisme : il n'est que de voir le rôle restreint, en quelque sorte embarrassé, qu'il concède à un Christ mal incarné (4). La séparation tracée entre les Parfaits et les simples fidèles n'est pas davantage chrétienne ; elle rappellerait plutôt, *mutatis mutandis*, celle que le Bouddhisme établit à l'origine, entre le moine et l'*upāsaka*, le laïc. La pureté morale du catharisme dans une époque de corruption explique ses succès locaux, mais toute persécution mise à part, on ne voit pas trop quel avenir il aurait eu devant lui. Les Bogomiles, qui lui étaient étroitement apparentés, se sont prolongés davantage, dans les Balkans, mais ils se sont éteints au ^{mo}xviii^e siècle, dépassés. L'âme cathare s'étirole dans une pureté trop négative pour être capable de bouleverser le monde.

GABRIEL GERMAIN.

LES HOMMES ET LES RITES, par PH. GUIBERTEAU (*Editions du Scorpion. Collection « Sachez Tout », 1959*).

« Les hommes et les rites ». Ce titre, disons-le d'abord, prête à la confusion. On pense en effet à Frazer ou à Lévy-Brühl. Il s'agit cependant de toute autre chose. Il s'agit : « Du Christianisme achèvement de l'homme », comme l'annonce le sous-titre. C'est là le vrai sujet, et il est d'importance.

En huit chapitres assez massifs, ayant examiné l'esprit des grandes religions que pratiquent - ou ont pratiqué - la majeure partie des hommes, depuis leurs origines, Philippe Guiberteau, catholique fervent, conclut en affirmant que le Christianisme seul est le couronnement de toutes les grandes civilisations qui se sont succédé sur terre, ou qui y subsistent encore.

En somme, cette apologie (car c'en est une) pourrait être aussi bien un itinéraire critique et un monument d'orientation pour tout non-chrétien d'esprit cependant religieux qui, partant de sa propre religion chercherait à aller jusqu'au Christianisme pour s'y adapter et définitivement en faire sa foi. L'auteur ne lui dit pas explicitement : « J'ai pensé et écrit pour vous. Voilà le chemin, suivez-le ». Mais il lui montre où il en est et où il pourrait parvenir pour son bien.

Il va de soi qu'il ne peut établir les vertus éminentes du Christianisme et, par conséquent, sa suprématie spirituelle sans exposer les insuffisances qui rendent toutes les autres religions incapables à assurer le bonheur moral de l'homme dans ce monde et son salut dans l'autre. Il critique ainsi successivement (mais avec l'esprit généreux d'une foi qui ne craint aucune défaillance) La Gentilité, l'Islam, Israël, à quoi il ajoute la Maçonnerie et les Sociétés dites rituelles.

(4) Peut-être faut-il rappeler, en un siècle où les connaissances religieuses, même rudimentaires, ne courent plus les rues, que, dès l'origine, aux yeux des Chrétiens, le *test* de l'authenticité a été, avec la pratique de la charité, la croyance en l'incarnation du Christ rédempteur, réellement mort et ressuscité : « Si Christ n'est pas ressuscité, votre foi est vaine » (St Paul, *Corinth.* I, 15, 14).

Mais l'attention de Guiberteau, sa sympathie, et malgré cela sa critique, se portent surtout sur les Fils du Livre, Israël et l'Islam. Il en a une suffisante connaissance. Aussi est-ce là le meilleur de cet ouvrage.

Pour bien éclairer la pensée qui architecture ce livre, il est nécessaire de la ramener à une doctrine spirituelle connue, celle qu'on nomme généralement : « La Tradition primordiale ». A l'origine, une Révélation a donné aux hommes les lumières essentielles concernant le secret du monde. Dieu alors a parlé. Les hommes qui ont recueilli Sa Parole, selon les lieux, les temps, les races, leur histoire, l'ont conservée et commentée de façons différentes, mais l'ont dégradée peu à peu. Malgré cette usure chacune de ces traditions a conservé et conserve encore quelque chose de cette Vérité originelle. A la rétablir dans sa pureté, le Christianisme est venu. Il couronne ainsi toutes les pensées religieuses, il les dépasse et les rend désormais inutiles. Il n'existe donc qu'une seule Voie pour aller à Dieu, celle qu'a ouverte le Christ.

Tel est ce livre, livre de bonne foi qui, comme souvent ses pareils, appelle - et désire sans doute - la riposte. Implicitement, explicitement, il est polémique. De là ses qualités et quelques défauts inhérents au genre et surtout, ici, au ton qui est combatif. Parfois on dirait une justification, parfois - encore que l'auteur soit peut lyrique - sa parole prend à la Foi un accent de ferveur, elle exprime l'enthousiasme.

Mais son grand mérite, c'est la franchise. L'auteur va droit et attaque de face la pensée qu'il critique, et ainsi il montre courageusement qu'il ne se dérobera pas à la riposte.

Il n'est pas violent, il est vif. Malgré cette vivacité, on sent partout, même au plus chaud des polémiques, une indéniable générosité et cette sympathie humaine qui rend les combats fraternels.

HENRI BOSCO.

LES ARTS

GLANUM, SAINT-REMY-DE-PROVENCE, par HENRI ROLLAND (*Les Editions du Temps*).

Le premier volume de la collection *Panoramique* ouvre une nouvelle formule de livre d'art, dont la conception paraît s'inspirer de certains ouvrages techniques. C'est en effet la recherche de l'utilité et le caractère pratique, non seulement pour les spécialistes mais encore pour les amateurs et les curieux, qui ont mené l'élaboration d'un livre qui conserve néanmoins une présentation assez luxueuse. Toutes ses pages, textes ou reproductions sont libérables par un ingénieux système, et peuvent ainsi être confrontées avec d'autres documents ou mises dans des dossiers. Voilà donc pour la première fois, le système du feuillet mobile appliqué aux choses de l'art. On a ainsi sous la main, dans le cas présent, un musée photographique d'un site archéologique, que l'on peut arranger selon son goût et dont la consultation est particulièrement facile. Car seule la photographie permet ce musée archéologique idéal qui doit comprendre, non seulement les objets ou les œuvres d'art trouvés dans les fouilles, mais encore les vues des monuments, des édifices ou des perspectives dégagés. Pouvoir les détacher en permet l'étude plus fructueuse, plus agréable aussi. Un écueil du système : le contact du métal et du papier crée une fragilité à laquelle il paraît difficile de remédier, tandis que la fragilité du papier des notices pourra être corrigée. Encore une intéressante idée, là aussi : qui n'a souvent regretté d'être obligé de se reporter à des notices en fin de volume, dont la lecture ne peut pas, forcément, être suivie sur l'image ? On appréciera d'autant plus la notice en face de la reproduction, contenant tout l'appareil critique, et servant aussi à mieux isoler l'image qu'elle commente.

Le texte de qualité, écrit par Henri Rolland, le directeur des fouilles de Glanum, présente l'ensemble archéologique provençal dont on peut bien dire qu'il est son œuvre tant il s'y est donné depuis plus de vingt ans. Saint-Blaize, au point de rencontre de la Crau, de la mer et des marais, oppidum grec datant du ^{VI}^{me} siècle avant notre ère, fondé vraisemblablement par les Rhodiens à la recherche de refuges solides le long de la côte pour protéger leur cabotage vers l'Ibérie, Saint-Blaize doit-il être tenu pour être Mastramelle, que signalent, au milieu de marais, Festus Avienus, Pline et Artémidore ? Glanon, avant de devenir la Glanum romaine, fut elle aussi fondée par les Grecs dans la Crau, un siècle après, peut-être par les Grecs de Mastramelle, en un site déjà vénéré par les Celto-Ligures, dont ils aménagèrent la source sacrée. Ville importante plus tard, sous l'occupation romaine, détruite par les envahisseurs germaniques, ville dont les temples, les maisons, les thermes, naguère le théâtre, ont été dégagés peu à peu, et revivent, en quelque sorte, grâce à l'intelligent objectif photographique de Hassia. Sa dernière image du livre, un champ d'iris en fleurs devant des cyprès, est un hommage à la Provence et une évocation de la présence de Van Gogh qui fut interné à l'asile de Saint-Rémy-de-Provence, tout près des « antiques ».

PIERRE GUERRE.

(Un volume, 330 pages, 70 hors-texte en noir et en couleurs. Prix 59 NF).

BAALBEK, par ALBERT CHAMPDOR.

DELOS, L'ILE D'APOLLON, par ALBERT CHAMPDOR (A. Guillot, Edit.).

A voir des ouvrages aussi agréables à manipuler et aussi soignés de présentation que les deux volumes d'Albert Champdor, on ne doit pas regretter la diminution de format de la collection *Les hauts-lieux de l'Histoire*. Baalbek, l'antique Héliopolis, « la cité bâtie pour tant de dieux », et Délos, l'île d'Apollon, « terre venteuse, terre sans labours » selon le poète Callimaque, où il était interdit de naître et de mourir, voilà les deux derniers voyages archéologiques où nous convie Albert Champdor. Nul ne sait mieux que lui raconter l'histoire d'une cité morte, retrouver ses fastes, rappeler ses annales insignes. L'histoire de Baalbek se confond avec les divers cultes qui y furent célébrés, celui de Baal phénicien, celui d'Astarté, celui de Jupiter Héliopolitain, et les rites sensuels et mystiques à la fois qui amenaient des foules avides de plaisir et d'émerveillements. Albert Champdor, dans une deuxième partie de l'ouvrage, décrit les monuments qui ne sont plus aujourd'hui que des ruines colossales. « Devant les ruines de Baalbek, écrit-il, nous comprenons ce que furent l'éclat, l'orgueil, les pouvoirs des peuples dont les arts et les techniques valaient assurément les nôtres ».

Pour Délos, Champdor se fait d'abord guide à travers les monuments et les rues détruits, un guide sensible, qui sait intéresser avec les moindres détails, et puis ne pouvant plus tenir son imagination, il nous fait visiter « au présent », comme si nous étions au premier siècle avant notre ère, à l'époque de la richesse et de la puissance déliennes, comme s'il nous attendait, à la sortie du Grand Débarcadère, sur l'Agora des Compétaliastes, la place la plus populaire de Délos... De rue en rue, d'édifice en édifice, nous marchons avec lui, côtoyant les marins et les négociants, vivant ce rêve que Champdor sait transformer en réalité. L'illustration de l'un et l'autre ouvrage rend tangibles les paysages et les pierres, dans la grande lumière.

P. E.

(Un volume, 72 pages, 52 photographies, dont 2 en couleurs. Prix : 24 NF. Un volume, 86 pages, 86 photographies. Prix : 32 NF).

LIMOUSIN ROMAN (Collect. « La nuit des temps », Zodiaque éd).

LIMOUSIN, par LOUIS PERCHE (Albums des Guides Bleus, Hachette Editeur).

Dans un des textes du recueil de Zodiaque, on souligne que l'un des problèmes essentiels pour l'architecte, pour le bâtisseur d'une église, est son contact avec le visiteur, de l'instant où, la porte franchie, se découvre le vaisseau de pierre de l'édifice. Mais ce contact lui-même doit être précédé d'un contact avec le pays d'alentour, pour donner à l'église toute son allégeance historique et naturelle. Louis Perche a l'amour de sa province de prairies et d'eaux, et il sait le faire partager. Les photographies de Jacques Boulas, qui illustrent son texte, font succéder les images de calmes rivières et celles de vieilles maisons, dans des éclairages pâles et fluides. Ainsi le Limousin nous apparaît à la fois comme une terre de solidité terrienne et, dans l'ordre spirituel, de synthèse, d'assise.

Son art roman n'a pas la virtuosité de celui de certaines des grandes écoles voisines, du Poitou, du Berry ou du Périgord : la puissance de ses masses et sa sobriété se traduit dans un matériau local, le granit, qui a toute la saveur populaire.

Le nouveau volume de la Collection *La nuit des temps*, composé avec la même ferveur que les précédents, nous fait découvrir, dans les églises de Solignac, de Beaulieu, de Saint-Léonard-de-Noblat et surtout du Dorat, un art limousin dont la simplicité est parfois émouvante. Qui ne se souviendrait longtemps de l'image d'une chapelle, si dépouillée et comme silencieuse de présence sacrée, de la crypte de l'église du Dorat ?

P. E.

(Un volume relié toile, 324 pages, 96 planches hélió, 19 hors-texte couleurs. Prix : 30,55 NF. Un volume relié, 128 pages, 72 planches hélió, 8 en couleurs. Prix : 13,50 NF.J.

JOURNAL DE PAUL KLEE (Grasset). KLEE, par NELLO PONENTE (Skira).

Quiconque s'intéresse à la Peinture est avide de connaître ce Journal, car Paul Klee est un créateur, et des plus grands, ayant découvert de nouveaux rapports vivants avec le monde extérieur.

Il paraît incontestable, à la lecture, qu'il s'agit là de notes confidentielles, nullement destinées à être éditées, et on peut raisonnablement imaginer que le fils du peintre a longuement hésité avant d'autoriser, en 1955 seulement, cette publication. Son refus eût été, dans un certain sens, regrettable, en nous privant d'une précieuse documentation.

L'auteur a commencé à rédiger en 1899 (il était né en 1879 près de Berne) et s'est arrêté en 1918. On décèle dans cet ouvrage le lien étroit de Klee avec tous les événements de la vie quotidienne, on le voit aux prises avec les problèmes humains et artistiques, lutter et évoluer, au fur et à mesure de sa croissance, dans les divers domaines de la morale, de l'intelligence et de l'art. Il y a là un extraordinaire mélange d'aphorismes, de brefs poèmes, de notations techniques, d'observations humoristiques, d'analyses pénétrantes, de traits de sa grande culture, d'appréciations sur les peintres (« Manet, procédant de Velasquez et de Goya, passant progressivement dans le monde contemporain ; Monet inégal parce que d'une pétulance subversive, pour cela très divers ; Sisley raffiné ; Renoir léger si près du mauvais goût et tout de même si important ; Pissaro plus âpre ». Il admire Tintoret, aime Goya, fait des réserves sur Titien, ne comprend pas Delacroix, et reste froid en face de Raphaël), de croquis, de planches sur le jardinage, d'éblouissants récits de voyages, et le lecteur, ravi, trouve là les sources des titres si compliqués mais d'un sens profond et plein d'humour, qu'il donna à ses tableaux.

L'existence de Klee semble marquée par une attirance vers toutes les formes de l'art (la musique au même degré que la peinture, la sculpture) ; dès son enfance, il est porté sur la sexualité, et il ne dédaigne pas la bonne chère. Il est intéressé par la nature, peut-être moins par les êtres humains, mais beaucoup par lui-même (« J'aperçus dans la vitre mon reflet et me mis à observer le personnage qui me regardait ainsi de l'intérieur »). Ses prises de possession correspondent à sa peinture. Que crée l'artiste ? s'exclama-t-il : des formes et des espaces. « Un tableau ayant pour sujet un homme nu, dira-t-il plus loin, n'est pas à figurer selon l'anatomie humaine, mais

selon celle du tableau ». Et encore : « Je suis abstrait avec des souvenirs ».

Le Journal se termine sur l'épithaphe composée par Paul Klee : « Ici-bas, je ne suis guère saisissable, car j'habite aussi bien chez les morts que chez ceux qui ne sont pas nés encore, un peu plus proche de la création que de coutume, bien loin d'en être jamais assez proche ».

Le complément indispensable de ce document est l'ouvrage que Skira vient de consacrer, dans la collection « Le goût de notre temps » à ce peintre qui, quelques années après sa mort, apparaît comme un des pivots de l'art contemporain. Précédé d'un opportun tableau des dates et concordances, il présente une cinquantaine de reproductions dont l'ordre suit fidèlement l'évolution de Paul Klee en même temps que le texte de Nello Ponente (correspondance entre les planches et le commentaire trop souvent négligée par les éditeurs).

Les amateurs de classification seront fort embarrassés après avoir admiré ces illustrations ; notre peintre est-il un abstrait, un surréaliste, un figuratif, un naïf, un expressionniste ? Il est tout cela, et rien de tout cela, et bien autre chose. Pour lui la réalité est un problème complexe ; ses lignes, ses signes, ses couleurs, répondent aux angoisses de la conscience ; cette réalité doit être cherchée au-delà de l'apparence sans toutefois écarter les données du monde sensible. La forme ne l'intéresse pas, mais la fonction, et surtout, me semble-t-il, les pressions de l'inconscient sur le conscient.

ANDRÉ PHILOPAL.

(Un volume illustré. Prix : 14 NF. Un volume relié toile, 54 reproductions en couleurs. Prix : 30 NF).

L'ŒIL, revue mensuelle.

Après plus de soixante numéros parus, la revue *L'ŒIL* affirme sa formule, sa personnalité : être à la pointe extrême de l'art contemporain, « au-delà de l'informel » (c'est le titre d'un article fort intéressant de Guy Habasque, paru dans le numéro de Novembre 1959, qui dresse le bilan de dix années de recherches non figuratives) mais aussi conserver le contact le plus étroit avec l'art du passé, et chercher souvent en lui les raisons d'approuver les voies esthétiques les plus nouvelles. Dans les derniers numéros, certains articles et leurs illustrations aiguissent notre curiosité : ceux de R. Cameron sur le « Crystal Palace » ou sur des « Objets précieux » (qui nous révèle un groupe style 1900 de Damp et un masque mexicain monté en magot au xvii^{me} siècle), celui de F. Russoli sur la muséographie italienne, celui de J.-A. Gaya Nuno sur les décorations funèbres du xvii^{me} siècle. Deux rubriques régulières : *L'Œil du décorateur* et *L'Œil de l'architecte*, où l'on relève une enquête sur les décorateurs italiens (N° 61) quelques décors de maisons de week-end et des réalisations architecturales de villas (N° 64), un article sur le verre matériau de construction (N° 62). Rosamond Bernier nous fait mieux connaître le sculpteur américain Richard Lippold, qui utilise les fils de métaux, dans le même numéro où K.-G. Boon présente le curieux graveur anonyme du xv^{me} siècle appelé « Maître au monogramme I. A. ». Nous retrouvons enfin, plus fréquentes et plus abondantes, les critiques des principaux livres sur l'art récemment parus.

P. E.



LE NOUVEAU BOEING JET

"INTERCONTINENTAL"

1^{er} JET

capable de relier
Paris - New York
SANS ESCALE

2 fois plus vite : A 1000 Km/h il relie PARIS-NEW-YORK en 8 heures au lieu de 14. Au retour, la traversée est encore plus brève : 6 h. 45 au lieu de 11.

2 fois plus spacieux : Le nouveau BOEING Jet "Intercontinental" (140 Tonnes) peut transporter jusqu'à 189 passagers. AIR FRANCE a limité le nombre des places en vue d'offrir un confort inégalé.

Avant un an, les principales lignes du réseau long-courrier d'AIR FRANCE seront desservies par le nouveau BOEING Jet "Intercontinental".

AIR FRANCE

BOEING "INTERCONTINENTAL" ET CARAVELLE LES 2 MEILLEURS "JETS" SUR LE PLUS GRAND RÉSEAU DU MONDE

**Consultez votre Agent de Voyages ou AIR FRANCE
MARSEILLE - 9, Av. Général Leclerc - Tél. 62.38.63**

LANVIN PARFUMS

PARIS



ARPÈGE
RUMEUR
MY SIN
SCANDAL
PRÉTEXTE

PRINTED IN FRANCE